P 8390-2

twórczość

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

1-12 kpl. +
Spis tr. 1961

STYCZEŃ 1961

t-John Perse · Adam
żyk · Wisława Szym-
ska · Sławomir Kryska ·
osław Iwaszkiewicz · Ka-
zimierz Wyka

twórczość

STYCZEŃ 1961 ROK

I

twórczość

ROK XVII STYCZEŃ 1961 NR 1 (186)

SPIS TREŚCI

Saint-John Perse
MORZE
(przełożył *Zbigniew Bieńkowski*)
str. 5

Adam Ważyk
EPIZOD
(dokończenie)
str. 9

Wisława Szymborska
ELEGIA PODRÓŻNA NA WIEŻY BABEL * * * (JESTEM ZA BLISKO...)
str. 59

Aniela Jasińska
W CIEMNOŚCI
str. 62

Sławomir Kryska
FLIRT TOWARZYSKI
str. 67

Jarosław Iwaszkiewicz
„SŁOWO O TOŁSTOJU"
str. 71

Bohdan Ostromęcki
ODKRYCIE MONGOLII POWRÓT
str. 76

Kazimierz Wyka
MAKOWSKI
str. 78

Archiwum

Jacek Trznadel
ROSYJSKIE WIERSZE LEŚMIANA
str. 101

Książka miesiąca

Henryk Bereza
RAPSOD ANDRZEJEWSKIEGO
str. 109

Wśród książek

CZESKA I SŁOWACKA PIEŚŃ LUDOWA — *Stanisław Czernik*
str. 113

RZECZ POETYCKA — *Jan Wyka*
str. 117

CZTERY DEBIUTY OLSZTYŃSKIE — *Stanisław Czernik*
str. 119

MIŁOŚĆ NA MELODIĘ ŚREDNIOWIECZNĄ — *Edmund Semil*
str. 122

WSPOMNIENIA I KONFRONTACJE — *Krystyna Kuliczkowska*
str. 125

POWITANIE — *Roman Zimand*
str. 127

OPOWIEŚĆ O PRZEGRANEJ BOHATERA — *Bożena Danek*
str. 132

SPOWIEDŹ ODYSA — *Barbara W. Olszewska*
str. 134

MONOGRAFIA O KAFCE — *Janusz Szpotański*
str. 135

MUSZKIETER REWOLUCJI LIPCOWEJ — *Jan Wyka*
str. 138

STYLISTYKA POLSKA — *Janusz Sławiński*
str. 141

Na widnokręgu

JAN WIKTOR — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 147

PRZEGLĄD PRASY — *Zdzisław Najder*
str. 148

PRÓBA KOMENTARZA — *Zbigniew Bieńkowski*
str. 150

RABINDRANATH TAGORE — *Humayun Kabira*
str. 154

LOGIKA I MITOLOGIA — *Andrzej Kijowski*
str. 157

Z NIEMIECKICH WYDAWNICTW — *Roman Karst*
str. 161

ŁÓDZKA KSIĄŻKA ROKU SŁOWACKIEGO — *Jerzy Starnawski*
str. 164

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 166

Noty
str. 178

Korespondencja
str. 186

Książki nadesłane
str. 188

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Saint-John Perse

MORZE

Tak pochwalone będziesz, o Morze, jak chwała, chwalbą bez skazy.
Tak ugoszczone będziesz, o Morze, jak gość, którego zasługę wypada zamilczeć.
I nawet słowo nie o Morzu będzie, ale o królowaniu Morza w sercu człowieka.
Jak w petycji składanej Księciu wypada kością słoniową albo nefrytem uświetnić dystans oddzielający
Oblicze suwerena od pochlebstwa dworaka.

W ukłon, którym przed tobą się kłonię bez uniżoności,
Włożę całe uszanowanie i całą równowagę ciała.
Opary nieustającej radości zaczadzą czoło żarliwca
I w rozkoszy wyrażenia poczęty będzie wdzięk uśmiechu.

Pozdrowione będziesz takim pozdrowieniem, o Morze, by pamięć żyła jak wesele serca.

*

Pan gwiazd i żeglugi:

„Nazwali mnie Ciemnym, a mowa moja była morzem.
Rok mojego zwierzenia jest najdłuższy, morze mojego wątpienia najrozleglejsze.
Niech będzie pochwalone wybrzeże twoje, o szaleństwo, o Morze możliwości pragnienia...
Nędzny jest stan ziemski, ale mienie moje olbrzymie na morzach i nie z tego morza jest mój zysk nieobliczalny.

W wieczór obsiany substancją świetlistą
Nad brzegiem wielkiej wody jak u wejścia do jaskini pożeraczka mew
Broni wstępu, Którą w szacie z białej skóry starzy sternicy
I wielcy mężowie, dzieci szczęścia zbrojne tarczą i pismem mają zwyczaj z nadejściem czarnej skały uświetnionej kryzą witać nabożną owacją.

Czyż pójdę za wami, Rachmistrze i wy, Książęta liczby,
Bóstwa tajemne i oszukańcze, oszustwem i tajemnicą przewyższające o świcie nawet korsarstwo morza?
Mąciciele odmętów z powodzeniem zapuszczają się w spekulacje jakże odległe:
Otwierają się stanowiska ogniem prosto wznoszących się linii.

Szczelniej niż Rok, ten Rok słoneczny osaczający tysiącem tysięcy tysiącleci,
Ogarnia mnie wszechmorze.
Otchłań jest mi rozkoszą, a odmęt upojeniem.
Gwiazda, apatryda kosmosu, wędruje na wysokościach wieku zielonego,
A ja dla was z moich prerogatyw morza wysnuwam ten sen rzeczywisty... Nazwali mnie Ciemnym, a domem był mi blask."

„Naprzód, tajemnico świata! Oby już nadeszła pora,
Oby ster odjęto nam od rąk... Wielkie obole ociekające mechanizmem słonecznych zegarów widziałem namaszczane świętymi olejami,
Widziałem —
Szerokie dłonie uprzedzające wszystkie drogi do snu nienasycenia,
A przecież nie uląkłem się wizji i z pogodą ducha w zdumieniu, z pewnością siebie w pochlebstwie nie spuszczam oka z wielkiego względu.

Próg świadomości! Przedproże blasku!... I opary wina, naocznego świadka moich narodzin, bo nie tutaj było tłoczone.
Morze! Nagła owacjo! pośredniczko nasza, orędowniczko nasza!... Wrzask ptaków na rafach skalnych,
Bryza biegnąca do swoich obowiązków,
I cień żagla na horyzoncie snu...
Wierzcie mi, już w stajni Nieba rwie swój łańcuch gwiazda, już apatryda kosmosu wędruje na wysokościach zielonego wieku... Nazwali mnie Ciemnym, a mowa moja była morzem."

„Niech będzie, Sterniku, pochwalone słowo twoje. Nie do wypatrzenia okiem ciała,
Nie do wypatrzenia okiem bieli obrzeżonej rzęsą czerwieni, tej czerwieni, którą się znaczy linię zanurzenia okrętu.

Moją szansą jedyną jest pochlebstwo wieczoru,
Moją szansą jedyną jest upojenie czujnością błękitu natchnionego tchnieniem proroctwa jak płomień zieleni westchnieniem flory koralowców.
Bogowie! Ani aromatów, ani eterycznych olejków na rusztach żelaznych nie trzeba,
Aby u kresu przylądka, ostatniej nadziei lądu ginącego z wyczerpania
Ujrzeć wyprzedzającą dzień, z rozwianym welonem, krokiem kobiecości idącą po fali olbrzymią Jutrzenkę z Delos.

Wszystko zawarte w wieczorze i uwielbieniu wieczoru.
Który wiesz wszystko, śnie niewyśniony, który nic nie wiem, urzeczywistniony, cóż robimy na tym brzegu? Czyżbyśmy wspólnie zakładali sidła na ciemności?
A skąpane w nocy na skrajach wysp obrzeżonych pienistą kryzą, obejmujące nagim ramieniem urny olbrzymie, cóż robią innego niż my?... Nazwali mnie Ciemnym, a domem był mi blask."

*

Cudzoziemcze, tak długo żeglowałeś przy naszych brzegach (nocą słychać jeszcze jęk lin i skrzypienie bloków)...
Czy wyznasz nam ból, co gnał cię przed siebie, a tego wieczoru wielkiej łagodności kazał ci postawić stopę na powszedniej ziemi?

„W zatokach z czarnego marmuru cętkowanego bielą jaj owadzich w godzinie lęgu
Żagiel był solą, a pieczęć grozy nieważka. Czyżby to wszechniebo nad nami było snem?
Łuska, łuska delikatna zdjęta z maski bóstwa
I uśmiech w oddali na fali olbrzymich trądów zakazanych.

Lotniejsza niż pióro wyzute ze skrzydła,
Lotniejsza niż miłość na odlatujących skrzydłach wieczoru,
Widzisz swój cień na wodzie dojrzałej do nieliczenia się z wiekiem
I kotwicy dajesz prawo głosu w sielance podwodnej.

Pióro wybielałe czernią wody, pióro bielejące ku chwale,
O jakże biel twoja boli i twoje istnienie przedwieczorne!
Pióra wędrujące wodą czarną, śmiertelne szczątki silniejszego,
Wyznajcie, czyj los się dopełnił.

Wiatr niesie glebę podniebną przepojoną smakiem areki i ogniska, jakże długo wędrującym.
Znakomite damy, stojąc na dziobie, nozdrzami przebitymi złotem chłoną ogień wieczoru,
A morze łagodnieje posuwistym krokiem wielkości.
A czy do nas wyciągnie się jeszcze kamienna ręka losu?

Na waszych brzegach amon dojrzał
Smakiem ciała ze wszystkich najszczęśliwszego,
A ziemia krzycząca wszystkimi porami, ziemia uwikłana między żarłoczność cierni i żywe róże
Piany, jest czymś tak lekkim, tak... a przecież jeszcze bardziej kosztownym

Niż koronki kobiet z marzeń sennych, niż koronki duszy marzeń sennych."

*

Nad miastem wyludnionym, ponad areną pustynną liść w złoto wieczoru zabłąkany, błędnikowym lotem poszukujący czoła męskiego. Obcy Bóg w mieście, a Poeta sam na sam z posępnymi dziewami sławy:

„Morze Baala, Morze Mamona, Morze wszechczasu i wszechimienia!
Morze, macico snu, morze, marzenie snu rzeczywistego,
Rano otwarta w boku naszym, chórze antyczny na progu naszym,
Będące obelgą i blaskiem, szaleństwem i równowagą,
Miłością miłosierną, nienawiścią bezwzględną,
Morze, o usta mowy, morze, o usta oniemienia,
Świadome wszystkiego, we wszystkim milczące
I we wszystkim ponad wszystko wzbierające przeciwko smakowi łez,
Łono rodzące, łono karmiące, łono kochające, matczyne łono pogrobowca,
Bliskie po mieczu, dalekie po kądzieli, kazirodcze i pierworodne,
Bezgranicznie współczujące wszystkiemu, co przemija,
O morze nie do zażegnania, morze nareszcie nierozłączne! Plagodności, mątwo miłości, o morze odpuszczające, morze zjednujące,

Czy to ty, Koczowniku, wyniesiesz nas dziś wieczór na brzeg rzeczywistości?"

Przełożył
Zbigniew Bieńkowski

Adam Ważyk

EPIZOD
(DOKOŃCZENIE)

VI

Albin wrócił z wakacji brązowy od słońca i wiatru. Ramię obciążone walizką nie drętwiało mu tak szybko, jak sześć tygodni przedtem, kiedy wyjeżdżał na lato, po drodze do domu rzadziej przekładał ten ciężar z ręki do ręki. Zjawił się w domu koło obiadu. Po wiejskich pułapach stare, niskie sufity w mieszkaniu wydawały mu się wysokie, prawie tak, jak kiedyś, kiedy, siedząc na krześle przy stole, nie sięgał nogami podłogi.

Matka patrzyła na niego ze wstydliwym zadowoleniem, starając się tego nie okazać; w oczy sarkała na opaleniznę, nazywała to afrykańską modą. O praktyce ojca mówiła oględnie, że idzie nienajgorzej, w każdym razie nie było regresji. Jakaś powrotna fala wesołości zagrała w okolicach jej ust i oczu. Seria prawdziwych i urojonych zmartwień zatruwała ją przez długie lata i tylko w rzadkich chwilach przeświecało inne, stłumione usposobienie, które teraz brało spóźniony odwet. To go cieszyło i to było tak smutne, że odwrócił oczy.

Niedługo potem nadszedł ojciec, zasiedli do obiadu i drażliwa sprawa dalszych studiów Albina przeszła nadspodziewanie łatwo, w kilku słowach. Albin nie miał nabożeństwa do filozofii, trzeba się jednak było dla pozoru zapisać i wpłacić czesne. Matka słuchała o tym z rezygnacją. Kilka lat temu nie byłoby do pomyślenia, aby przyjęła tak niepraktyczną decyzję bez cienia sprzeciwu, ale w ostatnich czasach tyle się rzeczy zmieniło! Powodzenie szło nieprzewidzianymi drogami i matka pamiętała, że zmiany na lepsze, jakie zaszły w domu, były wyprorokowane przez Albina.

Po obiedzie nie śpiesząc się wyszedł na miasto. Popołudnie było ciepłe, ale nie duszne, bliżej śródmieścia sklepowe markizy rzucały na trotuar ukośne cienie. Znajome wystawy świeciły w słońcu, refleksy załamywały się na szybach w łagodnej przestrzeni, napełnionej turkotem dorożek, echem ulicznych rozmów, trzaskiem otwieranych i zamykanych drzwi sklepowych, dzwonieniem tramwajów. Cieszyła go tożsamość ulic i drobne zmiany, jakaś odnowiona fasada, jakieś szyldy, których przedtem nie było. Odczytywał nowe reklamy na znajomych murach, afisze na słupach. Zatrzymał się przed witryną zakładu fotograficznego, przyszło mu na myśl, że będą potrzebne zdjęcia do immatrykulacji. Podobno był to niezły zakład, słyszał o tym od Ewy, która nie uznawała zdjęć amatorskich i często dawała tu fotografować Stefanka. Za

szybą wisiały zdjęcia mężczyzn, kobiet i dzieci, fotograf uprawiał technikę uproszczonych powierzchni, kontrasty światłocieniowe nie odbierały tym twarzom wewnętrznego spokoju. Żona fotografa była krewną Heli Zaklickiej, słyszał od Ewy, że Zaklicka zerwała ze swoim Bubrychem i na razie zaczepiła się tutaj. Drzwi zakładu były dobrze naoliwione, ustąpiły bardzo lekko, wszedł do szarego wnętrza, gdzie przecinały się smugi rozpylonego brązu. Hela Zaklicka, ubrana na ciemno, świeża i wesoła, stała przy małym stoliku.

— Dzień dobry panu, trzeba będzie chwilę poczekać, szef jest zajęty, ale zaraz się uwolni. Tak sobie właśnie myślałam, że któregoś dnia pan tu wpadnie.

Rozmawiała z nim jak z dobrym znajomym, uśmiech rozszerzał jej policzki, oczy mrużyły się, nawet usiana plamkami blada skóra na nosie lekko się marszczyła. Na obnażonej szyi drobna, biała kamea na czarnej wstążeczce podkreślała wyzywającą urodę Heli.

— Pan pamięta? Widzieliśmy się ostatnio w Dużej Ziemiańskiej, niedaleko orkiestry. Jak się nazywa ten pętaczyna, który ma coś wspólnego z drukiem? Poleta! Ten Poleta płaci?

— Kapaniną, ale płaci.

— Panowie wtedy rozprawiali o jakiejś sensacji. O kobiecie znalezionej na skale. Pisano o tym w gazetach. To straszny los — obudzić się na skale nago, bez pamięci i nic, tylko fale, słone, zielone, wściekłe jak smoki. Nikomu tego nie życzę!

Uśmiechał się głupkowato i przytakiwał zaskoczony wyobraźnią Heli. Żywotność, bijąca od Heli, ta żywotność, która go dawniej przygniatała, zmieniła się w siłę przyjazną. To był szczęśliwy dzień. Fotograf uwolnił się od klienta, wyszedł do Albina, usłyszał, że to znajomy Heli, więc się jakoś przedstawił, Albin nie dosłyszał nazwiska. Był to szczupły mężczyzna, przystojny, z bujną czupryną, wydawał się małomówny. Wprowadził Albina do ciemni, usadowił go na krzesełku i manipulował reflektorami.

— Poczekamy chwilę, niech się pan tymczasem oswoi z krzesłem i światłem. Niech się pan stara o niczym nie myśleć — dodał z uśmiechem.

Po założeniu kasety z kliszą zapytał:

— Wytrzyma pan pół minuty bez poruszenia?

— Będę się starał.

— Niech się pan nie obawia, to, co nas gnębi, nigdy nie wychodzi na fotografii. Uwaga...

Zdjął z obiektywu czarną pokrywę. Albin, zgodnie z jego wskazówką, patrzył bezmyślnie w bok za reflektor, starał się o niczym nie myśleć, ale samo mu się myślało o tym, co słyszał od Heli o tajemniczej miss Alisson. Hela w swojej wizji brała temat od wnętrza, gdy on z Kałuskim zajmowali się układem zewnętrznych okoliczności. W ciągu tej przewlekłej chwili, kiedy fotograf przetrzymywał go przed otwartym obiektywem kamery, ta różnica wydawała mu się ogromnie istotna na korzyść Heli. Trzeba było wyciągnąć z tego pewne wnioski, ale czuł, że nie potrafi.

— Dziękuję — powiedział fotograf zasłaniając obiektyw. — To końcowe drgnięcie nie odegra roli.

Powtórzył zdjęcie. Tym razem Albin naprawdę o niczym nie myślał. Wrócili do Zaklickiej, przetrzymano go na rozmowie, dopóki nie nadszedł nowy

klient, pokazano mu parawan oblepiony najciekawszymi zdjęciami i nawet coś szczególnego: w pakiecie, przeznaczonym do wysyłki na wystawę do Brukseli czy Antwerpii, leżała seria ośmiu studiów fotograficznych w dużym formacie, akty młodej dziewczyny, w których układ kolan czy ramion spełniał rolę figowego listka. Szczupła, płaska figura o szerokich ramionach w akrobatycznych przegięciach była tematem do gry światłocienia i tak samo głowa o krótko przystrzyżonych włosach. Fotograf doprowadził styl pochodzący z kubistycznej inspiracji do ostateczności, rozbił ciało dziewczyny tak, że wyglądało jak kompozycja złożona z części wielu ciał dziewczęcych, twarz ukazywana przeważnie en face, uwolniona od rysów własnych, cały prawie wyraz brała z oświetlenia, od zdjęcia do zdjęcia zmieniała się nie do poznania, aż nie chciało się wierzyć, że to ta sama dziewczyna.

Kiedy wyszedł z zakładu fotograficznego z powrotem na ulicę zalaną wysoko stojącym popołudniowym słońcem, dochodziła piąta. O tej godzinie w biurze u Zięby i Spółki kończono pracę. Przed samym wyjazdem na wakacje dowiedział się od Ewy, że Terencinówna ma dostać posadę u Zięby, że będzie tam pracowała przy składzie.

Firma Zięba i Spółka, hurtowa sprzedaż sprzętu i części elektrycznych, mieściła się w kamienicy z szeroką bramą obwieszoną szyldami. Za bramą wyasfaltowana droga dla ciężkich wozów przecinała kamieniste podwórze, długie, zamknięte trzypiętrowymi oficynami. Boczne oficyny w cielistym kolorze wyglądały bliźniaczo, jakby jedna była zwierciadlanym odbiciem drugiej. Dochodziła piąta, na podwórzu było prawie pusto, ale za chwilę kończono pracę i ludzie mieli wysypać się ze wszystkich sieni. Po prawej stronie zobaczył blaszany szyld Zięby i Spółki. Elżunia nie mogła wyjść z tej oficyny, pracowała przy składzie, więc chyba na końcu podwórza, w poprzecznej oficynie, gdzie na szaroceglastym murze wymalowano po lewej stronie jasny prostokąt obejmujący jedną sień i parę okien. Z daleka zobaczył tam drugą wywieszkę Zięby i Spółki. Po tej samej stronie ciągnął się w głębi podwórza ogródek, rosły akacje i jakieś inne wyższe od nich drzewa, których nie rozpoznał. Wszystko to zieleniło się suchą, papierową zielenią z pierwszymi plamkami jesiennej żółtości. Poszedł w tamtą stronę, nie po asfaltowej drodze, ale koło ogródka, po kamieniach, aby nie rzucać się w oczy. Okrągłe, wystające z ziemi kamienie, cieliste oficyny, okna, sienie, szyldy, akacje i nie akacje, prostokąt jasnej farby na ciemnym murze, każdy niemal szczegół napraszał się z natrętną konkretnością, gdy równocześnie całość była niepewna, jak coś, co za chwilę może się okazać czymś innym. Nie myślał w tej chwili o Elżuni, tylko o tym, czy to podwórze będzie się powtarzało w jego życiu. To było łatwiejsze do pomyślenia niż historia z Elżunią. W swoim czasie otrzymał od niej kartkę z Motłowic: „Całymi dniami stukam na maszynie jak wiariatka i nawet nie wychodzę na słońce, ale za to piszę koncertowo. Całusy". Odpowiedział przyjaźnie, oględnie, traktował Elżunię jak pierwszą przygodę z oczekiwanej serii. Na tym się korespondencja urwała.

Jasny prostokąt na murze obejmował sień, jedno okno na lewo, trzy okna na prawo od sieni, małe, okratowane, składowe okienka. Sień była otwarta; stanąwszy przed nią zobaczył w głębi drewniane mocne drzwi z pionową listwą pośrodku, zabite poprzeczną żelazną sztabą, u której wisiała potężna kłódka. Zawrócił, rozglądał się po podwórzu w poszukiwaniu jeszcze jednej wywieszki

Zięby i Spółki. Z oficyn zaczęli wychodzić ludzie, mężczyźni i kobiety przeważnie w starszym wieku. Żadna rozumna myśl nie świtała mu w głowie.

Z sieni wybiegła dziewczyna z zadartym noskiem, z pieprzykiem na policzku, z kartoteką w ręku, w ciemnej sukience, obciśnięta lakierowanym paskiem, młodziutka, skłonna do śmiechu.

— Przepraszam — powiedział — czy pracuje tutaj panna Terencinówna?

— Tutaj na lewo! — zawołała tamta wesoło. — Już kończy robotę!

Pobiegła na cienkich nogach na ukos przez podwórze w stronę prawej oficyny, gdzie mieściło się biuro Zięby, wąska i giętka w pasie, że aż kusiło, żeby ją objąć z tyłu.

Jeszcze raz podszedł do sieni. Okno na lewo, zasłonięte akacjami, było jednak normalnej wielkości, bez krat, umieszczone wysoko, otwarte do wnętrza, z żółtą storą przewieszoną przez skrzydło. Wszedł do sieni, na lewo prowadziły żelazne stopnie, tam były drzwi. Nie wiedział, czy to, co było w czerwcu między nim a Elżunią, wchodzi jeszcze w rachubę, czy nie. To, co było w czerwcu, nie mówiło nic o tym, co będzie. Zastukał, nic nie dosłyszał, wszedł do środka. Elżunia zamykała maszynę do pisania, była w szarej spódnicy i białej bluzce, wydawała mu się roślejsza niż w czerwcu, dojrzalsza, twarz jej się wypełniła, cerę miała jasną, oczy rozświetlone zdziwieniem czy może radością. Pocałował ją powyżej dłoni.

— Dawnoś przyjechał?

— Dzisiaj w południe. Ten skład jest zamknięty, myślałem, że cię tu nie zastanę.

— Skład zamykają wcześniej, potem trzeba uporządkować papiery i zrobić wykaz dzienny. Stukam na maszynie, ile towaru wpływa i wypływa, nie siedzę na jednym miejscu, jak kwoka na jajach, spaceruję po składzie, rozmawiam z klientami. Czasem trafiają się inteligentni ludzie. Poznałam kilku poważniejszych bubków. Spotykam się z wieloma, bo trzeba utrzymywać równowagę.

Zgarnęła papiery ze stołu i wkładała je do amerykanki.

— Mieszkam po dawnemu u starych, nie chcą mnie puścić. Urządzają komedie, stary się chwyta za serce. Muszę przeczekać, potem dopiero, ale to mnie wścieka.

— Masz dzisiaj wolny wieczór?

— Jestem umówiona. Może kiedy indziej? Zajrzę do notesu.

Wyciągnęła z torebki notes, usiadła na stole, nogi bez pończoch, pełniejsze w łydkach niż u tamtej, spotkanej na podwórzu, rozjaśniały szarą przestrzeń pod stołem, poruszała w powietrzu stopami w płóciennych pantoflach, z których sypały się resztki białego proszku. Od pierwszej chwili, jak ją zobaczył, od pierwszego dotknięcia ręki odezwało się w nim podskórne, zmysłowe oczekiwanie.

— Czego się śmiejesz jak głupi?

— Nie udawaj, takie rzeczy pamięta się bez notesu.

— Mój Boże, nie mam pamięci do ludzi.

— A mnie pamiętasz?

— Jakaś znajoma twarz, ale doprawdy nie wiem skąd — powiedziała z nutą urazy.

— Masz matadora?

— No wiesz? Notują mnie jako przyzwoitą osobę z dobrymi zasadami. Możemy gdzieś wstąpić na godzinę.

Schowała notes. Spojrzał jej w oczy i wywołał błysk szelmowskiej wesołości. Elżunia uwolniła storę przy oknie, pomógł jej zamknąć okno. Cały pokoik z płaską ścienną szafą i amerykankami pokrył się w cieniu tej story pozłotką. Elżunia obróciła się do niego, pozwalając zagarnąć sobie usta. Potem zamknął drzwi na klucz. O tej porze, po rozejściu się urzędników, nie było wielkiego ryzyka. Kiedy wrócił od drzwi, biała materia leżała pod Elżunią na podłodze, wydostała z niej jedną nogę, opierając się o ścianę. Dotykał jej rękami, palce wgłębiały się w ustępliwą powierzchnię bioder; to było niecierpliwe, radosne, bezosobowe, w kącie, na stojąco, w kurczowym uścisku, z jakąś słodko mięknącą biuralistką od Zięby, która po chwili wygładziła spódnicę i wyjęła z szafy swój popielaty płaszczyk w kratkę i granatowy beret. Odniosła klucz od pokoju do portierni biura w bocznej oficynie, wręczyła staruszkowi, który siedział pod tablicą, Albin poczęstował go papierosem. Była tam dość przyzwoita umywalnia, Elżunia miała swój ręcznik, można się było umyć.

W cukierni trafili na powakacyjne ożywienie. Goście tłoczyli się w przejściu między zajętymi stolikami, witano się głośno, wymieniano miejscowości podgórskie i nadmorskie. Przywitali się z Wiktą i chcieli się wycofać, Wikta ich zatrzymała, stolik się zwolnił, usiedli niedaleko automatu, który brzęczał bez przerwy. Kiedy fala gości opadła i zaczęli się rozglądać po sali, spostrzegli Lorkę z jakimś wymuskanym młodym mężczyzną. Lorka w sukni morelowego koloru, w ciemnym słomkowym kapeluszu, pod którym ondulowane włosy grały rudawymi tonami, paliła papierosa w długiej kościanej cygarniczce. Elżuni ledwo się odkłoniła, natomiast pod adresem Albina skinęła głową z radosnym uśmiechem. Od czasu, jak widział Lorkę ostatnio, przybyło jej powagi, kruchego wdzięku i trochę sztuczności, dla niego jednak miała ciepłe bardzo spojrzenie, pełne zaufania, na które zasłużył sobie mimo woli, bo stawał się przy niej nieśmiały. Zerknął na nią kilka razy i zawsze natrafiał na drobniutkie dowody sympatii. Potem wyszła ze swoim bubkiem starając się nie kręcić biodrami.

Oboje z Elżunią zaśmiali się po cichu.

— Przedpotopowe czasy — powiedziała Elżunia, myśląc o trójlistku. — Widziałam Gabrysię, pytała o ciebie, musimy się kiedyś z nią spotkać.

Albin pochylił się nad stolikiem.

— Masz matadora?

— Już raz pytałeś. Wiesz, że nie lubię kłamać.

— Kiedy się zobaczymy?

— Pojutrze. Przyjdź tak, jak dzisiaj.

Obciągnęła spódnicę.

— Będę musiała już iść.

Wikta, przechodząc z tacą uniesioną nad głowami gości, dała im znak, żeby zostawili pieniądze na stoliku. Elżunia pożegnała się z nim niedaleko cukierni na zadrzewionej ulicy. Patrzył z upodobaniem, jak szła, trochę zmęczonym, ale równym krokiem, ginęła w migotliwych prążkach cienia od liści, w ledwo rudziejącej zieleni, wśród gadatliwych szelestów, obróciła się w jego stronę, przesłała mu znak przychylności, porozumienia, obietnicy.

Przez wiele dni po powrocie z wakacji pochłaniały go spotkania z przyja-

ciółmi, projekty, nowe znajomości. Któregoś dnia przed wieczorem wracał we trójkę z Kałuskim i Geperem z ogródka w Kresach, gdzie Marian Pragnet spotkał się z kilkoma literatami. Prawie wszyscy obecni współpracowali z nim w ubiegłych latach w czasopismach literacko-społecznych, które rozpadały się po kilku numerach. Pragnet miał założyć nowy dwutygodnik i chciał się zorientować w ludziach.

Geper, dobroduszny w obejściu, bardziej familiarny od innych, miękkim ruchem dotknął ramieniem Albina.

— Nie nadajemy się, panowie, przestaliśmy się nadawać. W takim czasopiśmie idzie po prostu o nędzę, o bezrobocie, o pałkę policjanta. Pragnetowi potrzeba innych ludzi.

— Ależ! Dlaczego? — oponował Kałuski. — Pan niesłychanie upraszcza.

— A co możemy dać Pragnetowi? Retorykę spontanicznego buntu czy patos przechodniów idących ulicą?

— Ach, to się już kończy, to dawno minęło! Pan widział, że Pragnet czekał na naszą inicjatywę, a myśmy nie potrafili się skupić. Karłowate zebranie!

— Zauważyliście, jak na nas Pragnet patrzy?

— Pragnet traktuje nas jak anarchizujących facetów rozwścieczonych na mieszczucha — zaśmiał się Kałuski. — To zabawne! Oni nas widzą w pelerynach.

— To bardzo zabawne, ale nie zawsze — zauważył Geper. — Panowie, à Dios!

Tego wieczoru wszyscy się dokądś śpieszyli z wyjątkiem Albina i Kałuskiego. Walery nie był na spotkaniu w Kresach. Siedział w Małej Ziemiańskiej na końcu ogródka, za plecami miał gęsty parkan i tyły wysokich kamienic, przed sobą — jeszcze zielony, mało pożółkły kasztan. Przeglądał czasopisma, ssał papierosa, wypluwał kłaczki tytoniu. Ukłonił się ze zjadliwą uprzejmością.

— Witam panów! Jak wam poszło z Pragnetem?

— Nieźle — zaśmiał się Kałuski. — Możemy współpracować i z tobą, i z Pragnetem.

— Ja też tak myślę.

Spojrzał na Albina.

— Panowie, po co ta zabawa w ciuciubabkę? Z Pragnetem pójdzie wam jak krew z nosa. Mówmy bez waty. Chcecie, żebym dalej pchał taczkę?

— Naturalnie! — zawołał Kałuski. — Cokolwiek będzie, almanach powinien odegrać decydującą rolę.

— Rozszerzymy almanach.

— Brawo!

— Trzeba będzie rozwinąć bogatszy program. Musimy przede wszystkim uwzględnić możliwość uczuć religijnych. Mam na myśli połączenie uczucia religijnego z nowoczesną cywilizacją, warto się nad tym zastanowić. A jak się panowie zapatrują na złapanie kontaktu z kręgami naukowymi, z humanistyką?

— Zapatrujemy się jak najgorzej — odpowiedział Kałuski z uśmiechem, ale stanowczo.

— Pan zażartował — oświadczył Albin Waleremu.

— Kałuski stracił poczucie humoru — potwierdził Walery.

— Tylko w połowie! — zawołał Kałuski.

Walery udawał, że nie dosłyszał.

— Miałeś napisać artykuł w formie listu, pamiętasz? O poetyce nieciągłej...

Spojrzał wymownie na Albina.

— Ceduję to na ciebie — powiedział Kałuski. — Ty to zrobisz najlepiej!

— Dobrze. To mi się komponuję w artykule jako jedna z propozycji obocznych. Nie możemy wchodzić po uszy w poetykę nieciągłości, nie zrezygnujemy z poszukiwania konstruktywnych idei, ale i tak już lejemy wodę na młyn pana Albina. Niech się panu nie przewróci w głowie — powiedział wprost do niego — przyjazna godzina może się okazać jedną chwilką. Liryka obnażonej wrażliwości to nietrwała szansa.

Zdeptał piętą ogarek papierosa.

— Uprzedzam panów: będziecie pili piołun i ocet, zaduszą was poduszkami milczenia, jeżeli nie będziemy trzymali się razem.

— Nie kracz, Walery.

— Żegnam panów ozięble.

Odszedł.

Kałuski zdjął kapelusz, powiesił go na sęku tuż nad głową, pochylił się, łagodnie splatając ręce na rączce laski.

— Niech pan posłucha. We Francji jest grupa surrealistów. W gruncie rzeczy nic istotnego nie wzięli od Apollinaire'a. Ani cienia optymizmu, żadnej wrażliwości na nowoczesną cywilizację i technikę... Surrealiści na ponuro... Opowiadają się za rewolucją, wszystko jedno jaką. Niech pan zgadnie dlaczego?

— Dla czarnego humoru.

— Rewolucja ma uwolnić podświadomość.

— Na to trzeba być daleko od Polski.

— Nie klei się! — potwierdził Kałuski. Zaczął rozgrzebywać końcem laski ziarenka żwiru. — Szkoda, że nie mamy kogoś, kto by potrafił rozwinąć dobrą koncepcję. Trzeba przyjąć zasadę pluralizmu. Maszyna, rewolucja, podświadomość, wszystko połączone luźnym spójnikiem i. Na Walerego nie ma co liczyć jako na teoretyka. Walery ma ciągoty do konformizmu.

Temat był na razie wyczerpany.

— Był pan może u Henryka Polety? — zapytał Kałuski po chwili. — Muszę się do niego wybrać.

— Poleta pytał o pana. Pan zajmuje się jeszcze historią miss Alisson?

Albin był u Polety zaraz po powrocie z wakacji. Poleta wściekał się na Kałuskiego.

— To jakaś nieuchwytna postać! Bierze zaliczki i nic nie przynosi — wołał oburzony w korytarzyku, odprowadzając Albina do drzwi. — Powoli skupiam wszystkie talenty, które borykają się z duchem czasu i nie mogą liczyć na poparcie, ale nie dam się naciągać! Niech pan to sobie zapamięta.

Pogróżki Henryka Polety i jego borykanie się z duchem czasu irytowało Albina, wolał nie mówić o tym Kałuskiemu, który tymczasem zawołał:

— Przebrzmiała historia! Dno oceanu jest bez porównania ciekawsze! W ostatnich czasach zaczęto wydobywać z dna oceanu ryby o niebywałych formach, odkryto zupełnie nowy świat. Okazuje się, że ryba piła czy ryba latarnia mają tchórzliwe formy. Niech pan sobie wyobrazi śrubę z jedwabnym trenem balowym, maszynę do szycia z jednym okiem i jedną płetwą, wszystko jedno gdzie umieszczoną, pływającą kulę z tubą gramofonu i zębami krokodyla. Życie głębinowe kompletnie rozsadza tradycyjną wyobraźnię.

— Pan zauważył, że wracamy do mare tenebrarum nubijskiego geografa?

— Dosłownie!

— Wszystkie teksty trzeba brać dosłownie.

— Niech się pan tylko nie łudzi, że ktokolwiek z nas będzie miał odwagę zapuścić się na dno oceanu. Nie potrafimy się pozbyć założeń konstrukcyjnych. Cofamy się przed wyobraźnią heterogeniczną. Posądzają nas o humbug, a jesteśmy zbyt serio.

Mieli już wstać od stolika, kiedy Kałuski zauważył znajomego, który rozglądał się po ogródku.

— Pan zna Mangusa? — zapytał i zawołał ciepłym głosem:

— Dobry wieczór!

Albin pamiętał nazwisko Mangusa z wystawy malarskiej, gdzie wisiały obrazy Nastki, odczytał je wtedy pod płótnem pokrytym przecinającymi się powierzchniami z grubo nakładanej farby, piasku i włosia. Mangus był w jasnej marynarce, ledwo zapinającej się na pękatej piersi. Podszedł do stolika, wesoło mrugając małymi oczami. Kałuski przedstawił Albina i Mangus przysiadł się na chwilę.

— Co nowego? — zapytał Kałuski z wieloznacznym uśmiechem. — Podobno złoty podział jest kluczem do wszelkich proporcji w przyrodzie, architekturze i plastyce?

Trzeba było poczekać dobrą chwilę, zanim Mangus zdobył się na odpowiedź.

— Ta historia ma długą brodę.

— Pan nie wierzy w to, że figury geometryczne mają wyższość nad Leonardem i Rembrandtem?

— Nie wszystkie, tylko kwadrat i trójkąt — odpowiedział Mangus niezdarnie symulując powagę.

— Pan w to nie wierzy? To niebywałe!

— Nie jestem mistykiem. Jeżeli wystarczy narysować kwadrat albo trójkąt, to możemy zwinąć kram i położyć się pod pociąg.

Po tych słowach zarechotał jak po dobrym dowcipie.

— Niech pan posłucha — powiedział Kałuski do Albina — to bardzo ciekawe. Mistyka i samobójstwo! Do tego prowadzą obiektywne prawa konstruowania, potęga metody, fetysz formuły, klucz uniwersalny! Panowie, metoda to bzdura, bzdura nie do wiary. Panowie, idziemy, przedtem trzeba żyć.

Pożegnał się z nimi przed kawiarnią, włożył kapelusz, zahaczył laskę o ramię, odszedł bystrym krokiem. Mangus poczekał, aż się Kałuski oddali, potem zapytał półgłosem:

— Czy ma pan może jakieś wiadomości od Nastki?

— Nie mam bezpośrednich wiadomości, ale słyszałem, że Nastka może przyjedzie zimą.

— W zeszłym roku byłem w Paryżu — powiedział Mangus po pauzie. — Nie spotkałem Nastki. Ktoś, kto stale przesiaduje na Montparnasse'ie, mówił mi, że nie widziano jej tam od dawna. Tym lepiej! To znak, że Nastka zamknęła się i pracuje. Nastka któregoś dnia wypłynie, daję za to głowę!

Albin poczuł wyraźną sympatię do Mangusa. Pomyślał sobie, że właśnie tacy ludzie, jak Mangus, powolni w mowie, śmiejący się nie zawsze z wiadomych powodów, powinni mieć dar przewidywania.

— Na razie — powiedział Mangus podając mu rękę. — Pan tu bywa?

— Bywam.

— Będziemy się widywali.

Uścisk ręki przypominał kleszcze, ale był w tym zadatek przyjaźni.

W pokoiku przy składzie u Zięby, kiedy Albin przychodził do Elżuni, przeważnie zastawał u niej Basię, tę samą roześmianą dziewczynę, na którą za pierwszym razem natknął się koło składu. W biurze u Zięby pracowały przeważnie starsze osoby, Basia była jedyną rówieśnicą Elżuni, i to je zbliżyło do siebie w obrębie kamienistego podwórza. Po zakończeniu pracy Basia przybiegała z bocznej oficyny, lubiła opowiadać, co widziała w kinie. Wszystko, co pokazywano na ekranie, brała na miarę swojego najbliższego otoczenia, bez względu na to, czy działo się to na Alasce, w starożytnym Babilonie, w średniowiecznej Flandrii czy w legendarnym Bagdadzie; wszystko prawie okazywało się zawracaniem głowy. Co się tyczyło Albina i Elżuni, to w oczach Basi była to śmieszna jakaś znajomość ze szkolnych czasów. Elżunia spotykała się z innymi, więc tam musiało być coś poważniejszego.

Jesień była piękna aż do połowy listopada, Ewa trzymała Stefanka na wsi, jeździła do niego w sobotę po południu, wracała w poniedziałek, zostawiała klucze Albinowi. Elżunia łatwo oswoiła się z tym mieszkaniem, wchodziła na krzesło do alabastrowej Psyche, malowała jej usta pomadką, potem to trzeba było starannie ścierać. Śmieli się z naiwnej Basi, ale po cichu Albin myślał prawie tak samo, jak Basia: ten luźny związek z Elżunią był pozostałością z czasów trójlistka, znajomi Elżuni, z którymi chodziła wieczorami po lokalach, mieli nad nim przewagę wieku i pieniędzy, znali technikę życia. To określenie usłyszał któregoś dnia w zupełnie innym kontekście od Edmunda Gepera, zabrzmiało mu to groźnie, fatalistycznie, od razu skojarzyło mu się z Elżunią. Miano ich niedługo rozdzielić i nie mogło być inaczej — uwierzył w logikę sytuacji. Pewnego wieczoru, stojąc z Kałuskim w natłoczonej poczekalni Stylowego wśród premierowej publiczności, powielonej w lustrzanych ścianach, zauważył Elżunię. Przyparto go do lustra, tak że musiał odpychać się od swojego odbicia. Opodal zobaczył Elżunię ze szpakowatym mężczyzną. Domyślił się, że to Filip Chniatowski, Elżunia poznała Chniatowskiego przez któregoś klienta od Zięby, był to człowiek bywały, otrzaskany po świecie, imponował Elżuni staroświecką galanterią i malowniczą przeszłością. W swoim czasie Chniatowski przegrał fortunę w Monte-Carlo. Przekroczył czterdziestkę i dotąd był kawalerem. Żył z tego, że administrował nieruchomościami, które należały do rodziny Chniatowskich.

Elżunia odkłoniła się Albinowi życzliwie, jak staremu znajomemu, potem przeniosła spojrzenie w inną stronę. Tak było między nimi umówione na wypadek spotkania w towarzystwie, Elżunia wykonała przewidziany manewr, a jednak to go zgnębiło. Następnego wieczora Elżunia była znowu z kimś umówiona, spotkali się tylko na chwilę na ludnym skrzyżowaniu Chłodnej i Żelaznej, tutaj się pokłócili. Wieczór nadchodził nierównomiernie, po kawałeczku, nic się ze sobą nie zgadzało, szara godzina na wysokości pierwszego piętra, przedwczesne światło elektrycznej latarni, granatowe wysepki na niebie w ciemnych skłębionych obłokach nad błyszczącymi krzyżami kościoła za wyrudziałym skwerem. Tramwaj nadjechał czerwieńszy niż zwykle, pożegnali się na niemo i Elżunia wsiadła. W ekscytacji, która panowała w powietrzu, w przewalającym się łoskocie ulicznym poczuł w sobie nagle młodość nie do zranienia, założył laskę na ramię, zagwizdał, poszedł do kawiarni szukać Kałuskiego.

Po dwóch tygodniach odezwała się Gabrysia. Poprosiła Albina na rozmowę do cukierni. Gabrysia wyprzystojniała, wyciągnęła się w talii, była jędrna i świeża, tylko że nieświetnie ubrana. Robiła wrażenie trochę zalatanej studentki, która nie zawsze ma czas o siebie zadbać. Pijąc kawę za bardzo pochylała głowę, wypowiadała jakieś praktyczne zdania, z niepokojem pytała — a co u ciebie? Wersja o Gabrysi, którą słyszał kiedyś od Elżuni, kiedy byli na Siennej, niezależnie od tego, że wcale w nią nie wierzył, zaczynała go bawić. Jedna osobowość Gabrysi na codzień, druga dla zanurzenia się w grzechu, to w gruncie rzeczy było bardzo tradycjonalne, aż nadto swojskie, ubogie i śmieszne. Wolałby usłyszeć wersję o wielu zmieniających się postaciach Gabrysi, ale nie w tym tradycyjnym podziale. To byłoby może jedno z tych odkryć, na które czekał. Pił kawę z Gabrysią, uśmiechał się do niej i wiedział, że za wiele wymaga.

— Chciałam pomówić z tobą o Elżuni.

— Elżunia ma swoich bubków, klientów od Zięby.

— Elżunia się skarży na ciebie.

— Z jakiego powodu?

— Starasz się o to, żeby ona wsiąkła w ich towarzystwo.

— Staram się o to wszelkimi siłami.

— Podobno to fakt.

— Co ci jeszcze mówiła?

— Zerwała z nimi znajomość, bo stali się natarczywi.

— Jak to? Wszyscy wysiedli? — zapytał nie dowierzając.

— Możesz o to sam zapytać, jeżeli chcesz ją zobaczyć.

Elżunia przyszła w nowym, granatowym palcie z luźnymi fałdami, podszytym watoliną, w kapeluszu na tyle głowy. Przywitali się, jak gdyby nie było między nimi żadnej kłótni, przypomnieli sobie czasy trójlistka, żałowali, że nie ma Lorki. Na tę nie można już było liczyć, Gabrysia spotykała ją na wykładach i skarżyła się, że Lorka zadziera nosa. Potem Gabrysia zostawiła ich samych. Nie mieli gdzie się podziać, znaleźli się w podobnej sytuacji, jak w czerwcu, kiedy dostali od Wikty klucze na Sienną. Wikta patrzyła na nich z daleka, pomyślała sobie widocznie to samo, co oni. W spojrzeniu Wikty, w niedostrzegalnym dla innych skręcie lewego ramienia odczytali dla siebie odpowiedź, że niestety pokój na Siennej zajęty. Przez asocjację słowną Albin przypomniał sobie wywieszkę hotelu Victoria na Jasnej.

— Tam można dostać pokój na kilka godzin.

— Jeden bubek chciał mnie tam zaciągnąć, dostał po gębie. Myślisz, że nas wpuszczą?

— Trzeba spróbować.

— To może być nawet ciekawe.

Wstąpili po drodze do baru na bigos, dla animuszu wypili po trzy kieliszki. Elżunia chciała coś niecoś zmienić w swoim wyglądzie. Weszli do pierwszego lepszego domu, do sieni, Elżunia cofnęła się przerażona. Trafili na podwójną klatkę schodową, schody frontowe i kuchenne biegły obok siebie przedzielone cienką ścianką. Między parterem a pierwszym piętrem w ściance był wielki prostokątny otwór, okno bez szyby, tak że z jednej części tej klatki schodowej widać było wichrowato biegnącą harmonijkę sąsiednich schodów.

Wziął Elżunię pod rękę i wyprowadził na ulicę, bał się, czy po tej przygodzie Elżunia nie zechce zawrócić. Przy następnej bramie posłała go na zwiady. Wrócił z dobrą wiadomością, tam było normalnie i dosyć schludnie.

Stanęli na półpiętrze koło okna, Elżunia zdjęła kapelusz, sczesała sobie grzywkę prawie na oczy, potem nasunęła na nią kapelusz. Wyglądała jak panienka z prowincji, ale Albin by na to nie przysiągł. Nie wiedział, czy to dobrze, czy źle, przeprawa, która ich czekała w Victorii, przerastała jego wiedzę o świecie. Poszli bocznymi ulicami, trzymając się z daleka od oświetlonych wystaw, na placu Dąbrowskiego miał wrażenie, że Elżunia chwieje się na nogach. Nic podobnego, Elżunia trzymała się prosto, poprosiła go, żeby puścił jej ramię. Kiedy skręcali w Jasną, podniosła kołnierzyk u palta. Weszli do hotelu. Na końcu długiego hallu stał za kontuarem jakiś młody człowiek, patrzył na nich wyczekująco. Albin wysunął się naprzód.

— Dostanę pokój do rana?

— Dwuosobowy?

— Tak.

— Poproszę o legitymację.

Obejrzał studencką legitymację Albina i zwrócił.

— Pan z narzeczoną? — zapytał patrząc przez głowę Albina na Elżunię.

— Z narzeczoną.

Tamten podał mu cenę. Albin zapłacił. Tamten sięgnął z tyłu po klucz. Właściwie szło bardzo łatwo.

— Nie będzie awantury przy wyjściu?

Albin nie zrozumiał.

— Nie będzie awantury przy płaceniu?

Albin wciąż nie rozumiał.

— To naprawdę narzeczona?

— A co pan myślał?

Tamten podał mu klucz.

— Proszę.

Albin wziął klucz, obrócił się do Elżuni. Siedziała w fotelu skurczona, z twarzą w kołnierzu, niepodobna do siebie. Z tą grzywką, w tym kapeluszu nad oczami wyglądała naprawdę jak panienka z prowincji. Ależ to bydlak, pomyślał. Elżunia zobaczyła klucz w jego ręce, zerwała się z fotela. Tamten odprowadzał ich spojrzeniem, dopóki nie zeszli mu z oczu na schodach wyłożonych śliskim linoleum.

— Wziął mnie za kurewkę? — spytała Elżunia po cichu.

— Pytał, czy narzeczona.

— Nie kłam, wziął mnie za kurewkę. Gwiżdżę na tego bydlaka.

Pokój miał podwójne drzwi. Był to wąski, podłużny pokoik w kolorze bordeau. Okno wychodziło na mury. W szafie znaleźli dwa wieszaki, na jednym powiesił nowe palto Elżuni, na drugim — swoją jesionkę. Stara pluszowa kozetka wyglądała tak podejrzanie, że obchodzili ją z daleka. Elżunia odchyliła na łóżku koc, pościel była czysta. Usiadła na brzeżku łóżka. Na nocnej szafce stała lampka z niebieskim, pogniecionym abażurem. Sprawdziła, czy lampka działa, i tak już zostawiła to światełko nad łóżkiem, kłócące się z górnym światłem. Naprzeciw niej stała na niskiej komodzie emaliowana misa, obok komody dzban z wodą i kubeł. Dwa ręczniki wisiały na drążku. Albin przy-

siadł się do Elżuni, objął ją za ramię. Pocałowali się ledwo-ledwo. Elżunia wstała.

— Ale tu smutno.

Koło drzwi na ścianie wisiało podłużne lustro. Podeszła do lustra, zawołała głośno:

— Wyglądam jak idiotka! Nazywaj mnie Zośką, to moje drugie imię chrzestne.

— Od kiedy?

— Od zaraz. Rozdwajam się jak Gabrysia.

— Nie bądź okrutna.

— Nie znasz się na tym! Ciągle mam takie wrażenie, jakby nas tamten z dołu podsłuchiwał, ale to nic. Nie damy się zgasić bydlakowi — powiedziała wyłączając górne światło.

Wybujałe cienie, jak odrębne istoty, nie mające z nimi nic wspólnego, zaczęły chodzić po ścianie koło komódki z polewaną misą, dzbanem i kubłem. Albin położył kieszonkowy zegarek przy lampce. Elżunia miała wrócić do domu przed dwunastą. Po zgaszeniu światła zegarek fosforyzował w ciemności.

Potem rozmawiali o snach. Albin tylko co czytał *Wstęp do psychoanalizy* Freuda. Najbardziej przemawiała mu do przekonania zasada wieloznaczności snów, sumowanie wielu interpretacji. Kiedy szło o zastosowanie tej zasady, żadna interpretacja nie wydawała mu się pewna. Próbował co prawda wyjaśniać poszczególne sny swoje czy Elżuni, ostatecznie jednak widział w nich autonomiczną treść i urodę.

— Boże, już po drugiej — jękneła Elżunia zrywając się z łóżka. — W domu będzie piekło i może się nareszcie wyniosę.

Ubrali się w pośpiechu. Korytarz i schody były skąpo oświetlone, hall tak samo. W kąciku recepcyjnym nikogo nie było przy kantorku, tylko niedaleko wyjścia jakiś starzec w czapce portiera spał w fotelu z głową na piersi. Albin zdecydował się położyć klucz na kantorku, podeszli do portiera; spał oddychając głęboko i głośno, tęga, szkarłatna twarz tonęła w obwisłych zwałach starości. Albin przemówił, z początku cicho, potem głośniej, tamten po dawnemu oddychał głęboko i spał. Elżunia podeszła do drzwi, spróbowała, czy nie ustąpią. Oczywiście były zamknięte na klucz.

— Trzeba go zbudzić — powiedziała z determinacją.

Albin nieśmiało pociągnął starca za rękaw. Tyle to znaczyło dla śpiącego portiera, co dotyk owada. Albin spojrzał na Elżunię, zdecydował się, zaczął go tarmosić. Portier otworzył jedno oko, jasne, szafirowe oko, patrzył tym okiem na Albina, potem je zamknął z powrotem i spał. Elżunia była bliska płaczu.

— Nigdy go nie zbudzimy — szepnęła — nigdy stąd nie wyjdziemy...

Znowu szarpnięcie, jeszcze ostrzejsze, znowu otwarcie szafirowego oka. Na drugie oko spał i spał na dobre. Elżunia nie wytrzymała, z rozpaczliwym wysiłkiem zaczęła ciągnąć go za drugi rękaw. Stary otworzył drugie oko, westchnął ciężko, podniósł się z fotela.

— Klucz pan szanowny zostawił?

— Na kantorku.

Stary przyjął napiwek i wypuścił ich na ulicę.

Szli jak pijani, łykali wilgotne powietrze, za rogiem zaczęli się śmiać. W dorożce Elżunia sczesała grzywkę i włożyła kapelusz na tył głowy.

Następnego dnia w porze obiadowej zadzwonił do Albina Terencin. Chciał się z nim rozmówić. Zaproponował mu spotkanie w tej samej starej kawiarni, dokąd ojciec Albina przychodził na bilard. Do rozmowy nie doszło, Elżunia udaremniła to spotkanie, ale trzeba było coś zadecydować na przyszłość. Postanowili się rozstać.

VII

Nastka przyjechała zimą zgodnie z przewidywaniem Wieligockiej, tylko że nastąpiło to w smutnych okolicznościach. Wieligocka ciężko zachorowała na zapalenie płuc, Nastka, sprowadzona depeszą, zdążyła przyjechać na parę godzin przed śmiercią matki. Albin przeczekał kilka dni po pogrzebie, zadzwonił do Nastki przed południem, kiedy Wieligocki był zajęty na uniwersytecie. Usłyszał głos Nastki, odległy o lata, nagle zbliżony do ucha:

— Albin? Dziękuję za pamięć, przychodź, przychodź, będę w domu koło szóstej.

Nic więcej nie doszło do ucha, coś tam chrobotało w słuchawce i ucichło. Co chrobotało? Odłożył słuchawkę i była w nim mglista pustka, cała świadomość odpłynęła. W tej pustce słyszał dziecinne uderzenia serca, głos jakiś powtarzał: Nastka koło szóstej. To było śmieszne, jak gdyby bał się, czy nie zapomni.

Nastka sama otworzyła drzwi, wyciągnęła do niego ręce, ucałowali się w oba policzki.

— Zapomniałam ci powiedzieć, że do mnie się wchodzi tamtędy, przez kuchnię, ale nic się złego nie stało, ojca i tak nie ma w domu.

Zaprowadziła go do swojego pokoju i powoli zaczął oswajać się z jej obecnością. Nie potrafiłby określić, ile się zmieniła w ciągu tych lat, wydawała mu się wątlejsza w ramionach niż dawniej, oczy cofnięte w głąb orbit, lekko podkrążone, przypominały, że kilka dni temu pochowała matkę. Opowiadała o sobie skąpo, jakby to było nieważne. Pieniądze, które dostała od matki, nie mogły starczyć na wieki, żyła w Paryżu bardzo oszczędnie, jakoś tam żyła. W końcu musiała poszukać sobie zajęcia. Pracowała w domu towarowym. Matka jej nigdy nie orientowała się w sprawach finansowych. Nastka nie chciała jej martwić, więc kręciła w listach, przykro jej było przyznać się, że zmarnowała ostatnie pieniądze matki. Przeszło rok temu przestała malować.

— Może to tylko na pewien czas? — zapytał Albin.

— O, nie, mój drogi! Zarzuciłam to i koniec. Dopóki starczyło trochę wrażliwości, nic nie umiałam. Kiedy się czegoś nauczyłam, wrażliwość się zatarła. Zdolności przejściowego wieku przypominają chorobę i czasem mogą pozostawić przykre ślady. U mnie ten wiek przejściowy trwał stanowczo za długo, ale za to wyzdrowiałam zupełnie, nie grozi mi recydywa. Mama traktowała to malowanie zbyt serio, a ja nie chciałam jej robić przykrości, dlatego nie pisałam jej o tym wyraźnie.

Spojrzała na ścianę dzielącą pokój od gabinetu.

— Otoczył się sforą Kitowiczów, patrzą na mnie podejrzliwie, ciągle coś radzą po cichu. Najchętniej byłby mnie z pomocą Kitowiczów wsadził do worka i nadał na bagaż w nieznanym kierunku. Co do mnie, to może bym się na to

zgodziła. Zdaje się, że zawsze miałam zredukowane poczucie rzeczywistości, poza fizycznym bólem wszystko jest na niby.

Obciągnęła na sobie ciemną sukienkę w kącie tego pokoju, gdzie minęło jej jakieś dzieciństwo, jakieś małżeństwo, jakaś pasja malarska. Wszystko było na niby. Spojrzała na swoje nogi w czarnych pończochach, dłonią przetarła czoło, odgarniając włosy. To, co było naprawdę, zostało na cmentarzu. Nie powiedziała nic bolesnego, tylko przetarła czoło.

— Wyjdziemy na miasto? Umówiłam się w cukierni z Mangusem. Podobno znacie się bardzo dobrze. Poczekaj na mnie w stołowym, muszę się umyć. Ciągle się czuję jak brudna.

Albin usiadł w stołowym i czekał, patrząc na oszkloną bibliotekę Wieligockiej. Malowane zasłony z fantastycznymi ogrodami zniknęły, rozsypały się ze starości, albo może poszły do prania, książki na górnych półkach wyzierały przez szyby chyląc się w jedną stronę, jak w uciążliwym pochodzie znikąd do nikąd Otworzył drzwiczki, pamiętał mniej więcej, gdzie co stoi, nie zaczął jednak przerzucać książek, przypomnienie cmentarza zagarnęło go całkowicie. Wieligocka, która była Żydówką, w ostatnich latach przyjęła chrzest ze względu na pozycję męża, pochowano ją na cmentarzu ewangelickim. Na pogrzebie nie był, akurat ząb go zabolał i musiał pobiec do dentysty. Po zatruciu zęba pojechał wprost na cmentarz. Nie dotarł do samego grobu, utknął w gęstym pierścieniu nieznajomych ludzi. W głębi tego pierścienia zobaczył Karola i Michała Cetnę. Stali przy sobie, wywołując pod zimowym niebem zagubione wspomnienie tych czasów, kiedy odbywali razem z Nastką wycieczki za miasto. Michał zostawił Amelkę w domu ze względu na zaawansowaną ciążę. Albin nie widywał jej od jesieni, Amelka źle znosiła ciążę i wcześnie przestała się udzielać komukolwiek poza najbliższą rodziną. Przesuwając się w tłumie trafił na miejsce, gdzie zgromadziły się łysiny, okulary, bródki. To mu wyglądało na senat akademicki. Starsi panowie rozstąpili się, aby przepuścić kogoś, kto wycofywał się znad grobu przed zakończeniem ceremoniału. Zobaczył Ewę. Spieszyła się do Stefanka i zabrała go ze sobą, wolała, aby się trzymał z daleka od śmierci. Ząb był jeszcze rozjątrzony, więc odszedł z nią razem.

Odruchowo zamknął drzwi biblioteki, jak przyłapany na gorącym uczynku. Dopiero po chwili usłyszał dzwonek u drzwi frontowych. Służąca otworzyła. Ciężkie człapanie, skrzypienie kamaszy, oddech na wpół zadyszany, wszystkie odgłosy zwiastowały Wieligockiego, a nawet starczyło tego na dwóch Wieligockich. Na pewno było ich dwóch, bo mruczeli do siebie. Wieligocki zajrzał do pokoju.

— Albin? Dobrze, żeś przyszedł, bardzo dobrze, żeś przyszedł.

Obrócił się do tyłu.

— Wejdziemy tutaj.

Profesor Kitowicz był równego wzrostu z Wieligockim, szczupły, lekko zgarbiony, na nosie, przed wąsko osadzonymi oczami, miał binokle w złotej oprawce z tasiemką, która gubiła się w kieszonce kamizelki, fałda na grdyce zachodziła na jakiś taki fatermerder, świeżo odebrany z pralni, cały zresztą świecił schludnością.

— To Albin Karcz — powiedział Wieligocki.

Kitowicz podał mu rękę.

— Słyszałem, słyszałem... Kitowicz.

Na pewno nic nie słyszał, w każdym razie nic dobrego. Niepotrzebnie podawał swoje nazwisko, wiadomo było, że to nie kto inny.

— Nastka w domu? — zapytał Wieligocki.

— Nastka się ubiera, mamy wyjść na miasto.

— O, to niedobrze. Trzeba ją będzie zatrzymać, niedługo tu przyjdą Krzyś z Urszulką, trzeba pomówić z Nastką poważnie. Siadajmy.

Obaj profesorowie usiedli, Albin wolał stanąć za krzesłem. Wieligocki potarł kolana, mówił na przemian do niego i do Kitowicza.

— Wyniki sprawdziły się dokładnie. Przewidywałem je od dawna, kiedy Nastka miała siedemnaście lat. Mówiłem to wtedy Klarze. Pamiętam, co mówiłem. Był to straszny dzień. Takie dni się pamięta. Mogę to powtórzyć. Kultura wrażeń bez rygoru, bez wewnętrznego rygoru jest pustą zabawą, bezpłodną jak każda zabawa. Wrażliwość naskórka prędko się wyczerpuje.

— Nastka jeszcze wtedy nie malowała — zauważył Albin.

— Tym bardziej — powiedział Kitowicz mięciutkim, starczym głosem — tym bardziej widać prawdziwość tej obserwacji.

— Byłeś przy tym obecny, pamiętasz? Możesz to poświadczyć.

— Nie byłem przy tym, profesor mnie pomylił z Karolem.

— Pomyliłem cię z Karolem? To prawa, ale to nie zmienia postaci rzeczy.

Zwrócił głowę do Kitowicza, znowu pocierając kolana.

— W niczym nie zmienia — potwierdził Kitowicz. — Ta obserwacja ma znaczenie ogólne. Dziś spotykamy wielu młodych ludzi, dla których ekscytacja zmysłowych wrażeń zastępuje pełnię duchowego życia. W gruncie rzeczy jest to generacja libertyńska. Pan do niej także należy?

— Należę — odpowiedział Albin.

Kitowicz frasobliwie potrząsnął głową.

— To samo dzieje się w sztuce. Można nawet powiedzieć, że pod tym względem pani Nastusia była prekursorką.

— Dla mnie też była prekursorką — odpowiedział Albin. — Profesor trafnie to nazwał, tylko że tu idzie o co innego.

Oparł się rękami o poręcz krzesła. Pozycja była dobra, przypominała barykadę. Lekka trema minęła, ale od czego miał zacząć? Wieligocki już unosił nawykowym ruchem rękę do klapy, wytwarzało się intelektualne napięcie. Kitowicz poprawił okulary.

— Zdaje się, że pan ma wiele do powiedzenia. Chętnie posłuchamy.

— Dzisiejsza wrażliwość nie ogranicza się do wrażeń. Profesor mówi o ekscytacji zmysłów, o piance, która buzuje na powierzchni, ale za tym kryje się co innego.

— Mianowicie? — spytał Wieligocki.

— Profesorze, jestem bezczelny... Nowa dążność poznawcza!

Wieligocki trzepnął ręką po klapie.

— Gdzie to się kryje? U Nastki? Okazało się, że nic tam nie ma. Pustka, pustka, mój drogi.

— Nastka była w trudnych warunkach...

— O! — żachnął się Wieligocki. — W młodości byłem w gorszych warunkach niż Nastka.

— Prawdziwy talent, uduchowiony talent nie daje się tak łatwo zabić — powiedział Kitowicz.

— Pustka — powtórzył Wieligocki z uporem.

— Ta pustka mówi mi więcej niż dziesiątki malowanych płócien — odpowiedział Albin.

— Paradoksy — powiedział Kitowicz do Wieligockiego — pan Karcz lubi paradoksy.

Wieligocki spojrzał na Albina podejrzliwie.

— Może to wyjaśnisz?

— Bardzo chętnie. Kilka lat temu tutaj, w pana gabinecie dowiedziałem się, że eter kosmiczny nie istnieje. Ale w tym czasie, kiedy pan stawiał prognozy Nastce, pan jeszcze wierzył w eter kosmiczny, który wymyślono ze strachu przed próżnią. Teraz trzeba się pogodzić z faktem, że między jedną gwiazdą a drugą, w odległości wielu tysięcy lat promienia świetlnego jest tylko próżnia. A we wnętrzu atomu? Materia nie wypełnia wnętrza i nie ma tam również eteru kosmicznego. Niedawno, również w pana gabinecie, dowiedziałem się, że materia zajmuje akurat tyle miejsca w atomie, co dwie albo trzy muchy na moście Kierbedzia. I po tym wszystkim panowie każą nam wierzyć w pełnię życia duchowego, w ten eter kosmiczny, którym w dziewiętnastym wieku nadęto baloniki dla garstki uprzywilejowanych. Prawdziwa materia psychiczna jest równie znikoma we wnętrzu człowieka, jak materia w przestrzeniach kosmicznych, jak materia w atomie. Pustka przeważa. Trzeba wykryć w tej pustce znikomą materię życia, unerwienie, siły wiążące. Wielu jej będzie szukało, większość z nich wyjdzie z pustymi rękami. Nic nie znajdą. Będą stosy zdziwaczałych płócien i mnóstwo rewelacyjnych wierszy, które po kilku czy kilkunastu latach okażą się makulaturą. Kto będzie miał odwagę przyznać się do pustki?

Odszedł od krzesła, stanął koło biblioteki.

— Nastka miała odwagę.

Wieligocki i Kitowicz wysłuchali go nie przerywając. Któryś z nich chrząknął przez nos, jakby dla lepszego zrozumienia. Groch o ścianę, pomyślał, nic nie rozumieją.

Wieligocki, zawstydzony przed Kitowiczem, jako pośredni współwinowajca, odezwał się pierwszy.

— Widzę, że mój gabinet bardzo ci zaszkodził. Może by więcej było pożytku, gdybyś interesował się na przykład botaniką.

— Nie jestem odosobniony — odpowiedział Albin. — Jeżeli zaczną się przewroty w botanice... Ale i wtedy to nie będzie miało znaczenia.

Wieligocki rozłożył ręce.

— Po cóż ci przewroty? Ziarno wydaje łodygę, łodyga wypuszcza liście, z zalążków rodzą się kwiaty o fantastycznych kolorach. Czy to nie pobudza do analogii? Profesor Kitowicz potrafiłby ci ukazać pasjonujące fakty, ja jestem laikiem, wiem tylko, że potrzebna jest gleba.

— Gleba — potwierdził Kitowicz skromnie — bez gleby nic się nie rodzi, ale niekoniecznie botanika jest najbardziej pouczająca. Powiedziałbym, że ciekawsza będzie krystalografia, formowanie się kryształów.

— Spat górski i polny — podszepnął Albin.

— Bardzo piękny przykład.

— Etyka pyłków.

— Etyka pyłków! Ruskin... Lektura Ruskina kształci zmysł estetyczny.

— Swojego czasu Ruskin leżał na ulicznych wózkach, ale już wtedy był zbutwiały.

Wieligocki podniósł się ciężko, podszedł do oszklonej biblioteki. Albin za późno się zreflektował. Teraz już wiedział, na co się zanosi.

— Ruskin tu powinien być... Moja żona bardzo lubiła Ruskina. Czytała ci kiedyś urywki. Chętnie słuchałeś.

Nie otworzył drzwiczek, odwrócił się od biblioteki z ukośnym spojrzeniem, źrenice mu uciekały pod górne powieki.

— Klara nie miała ani serca, ani gustu do bohomazów Nastki, gwałt sobie zadawała, żeby się w tym dopatrzeć jakiejś tam wartości. I ty tak samo, tak samo postanowiłeś wmówić w siebie uznanie, którego nie czujesz, bronić tego głupstwa, dlatego, że to Nastka. Nastka była dla ciebie prekursorką! Znam cię od takiego...

Pokazał pluszowy podnóżek koło fotela.

— Profesor ciągle uważa mnie za małego chłopca.

— Traktuję cię jak przyjaciela.

— Profesor nie czytał mojej książki.

Wymuszono na nim ten ostatni atut.

— Czytałem — odpowiedział Wieligocki z uznaniem, wydłużając a. — Czytaałem. — Zwrócił się do Kitowicza. — Obiecujący poeta, młody jeszcze, ale bardzo obiecujący...

Albin dostał gorących wypieków. Wyszło więc na to, że pochwalił się swoją książką. Uznanie Wieligockiego spadło mu na głowę jak cegła. Mógł być albo rewelacyjnym poetą, albo guano. Nie mógł być obiecującym.

— Słyszałem — powiedział Kitowicz kiwając głową. — Urszula mi wspominała.

Co mogła powiedzieć o nim Urszula? Guano.

— Moja żona była bardzo wzruszona, kiedy to czytała — powiedział Wieligocki. — Znalazła tam wiele bliskich sobie rzeczy.

Pokazał bibliotekę, fotel, podnóżek.

— Albin Karcz tutaj się chował... To mu dało odskocznię... Jest w tych utworach jeszcze sporo ekstrawagancji młodego wieku, ale prędko z tego wyrośnie!

— Wiek ma swoje prawa — potwierdził Kitowicz.

Albin odzyskał głos i zawołał:

— Drobne nieporozumienie! Profesorze, pan odwrócił proporcje. To, co najważniejsze, pan nazywa ekstrawagancją, cechy podrzędne pan uważa za najważniejsze.

— Powtarzam opinię Klary. Klara się na tym znała.

Na to nie było już repliki.

— Pójdę do Nastki — powiedział Albin.

Nastka sama zajrzała do pokoju, ubrana do wyjścia. Miała na sobie stare palto z futerkiem, które nosiła ostatniej zimy przed wyjazdem. Po przyjeździe znalazła je w szafie. Toczek na głowie był nowy, obwiedziony krepą. Przywitała się z Kitowiczem z daleka.

— Dzień dobry, profesorze. Przyszłam po Albina.

— Krzyś i Urszula chcieli ci złożyć wizytę — powiedział Wieligocki. — Będą tu za chwilę.

— Bardzo żałuję, ale jestem umówiona na mieście.

Wieligocki, stojąc przy stole, konwulsyjnie zaciskał palce na grzbiecie krzesła, oddychał z trudem.

— No to kiedy? — zapytał.

Nastka po prostu zbyła to pytanie milczeniem. Może ze wszystkich odpowiedzi, jakie mogła dać ojcu, ta była najgorsza.

— Do widzenia, profesorze — powiedziała do Kitowicza, Obróciła się do Albina.

— Idziemy.

Wyszli przez kuchnię.

— O czym rozmawiałeś z dziadygami? Miałam nawet wrażenie, żeś perorował, i nie chciałam ci przeszkadzać.

— O duszy.

— O starodawnej?

— Oczywiście.

— Znalazłeś sobie rozmówców i temat!

W cukierni wszystkie prawie stoliki były zajęte. Mangus siedział na końcu sali pod oknem, więził przy sobie Wiktę, szkicując ją na bibułkach wyciągniętych z klosza. Mimo bełkotliwego języka umiał zagadywać kelnerki, ekspedientki, kasjerki. Namawiał Wiktę, żeby przyszła do niego do pracowni, chciał ją rysować. Wikta odpowiedziała, że nic z tego nie będzie, jej narzeczony nigdy by się na to nie zgodził. — On jest dobrze chowany i wymagający — dorzuciła, żeby z tym skończyć. Przyjęła zamówienie patrząc na Nastkę nieruchomymi źrenicami. Po odejściu Wikty Mangus podsunął Nastce bibułki z rysunkami i zarechotał ze śmiechu.

— Machnąłem to od ręki. Przyjdź z Albinem do pracowni, to pokażę ci nowe rzeczy. Wróciłem do czystych kolorów. Dobrze jest spauzować, potem przychodzi niebywały szwung. Tylko że, psiakość, nie mam kiedy malować, chyba w niedzielę. To lekcje, to rada pedagogiczna, każde prawie przedpołudnie rozbite.

— Ty jesteś pedagogiem? — zdziwił się Albin.

— Uczę szczeniaków rysowania. Przyjdź z Albinem w niedzielę koło południa. Daję ci słowo, że przyjmę was w marynarce.

— Może przyjdziemy, ale nie na pewno — powiedziała Nastka. — W co wy się teraz bawicie?

— Niektórzy w konstruktywizm, inni w suprematyzm, ale i to, i tamto się kończy. A wy się bawicie w zdeformowany klasycyzm?

— Ja się nie bawię.

— Kto ci tam uwierzy?

— Ach, męczydusza...

Wikta minęła ich stolik zostawiając herbatę dla Nastki i Albina.

— Jak jej na imię? — spytała Nastka.

— Wikta — powiedział Albin.

Nastka przyglądała się Wikcie długą chwilę, potem wzięła ołówek Mangusa, sięgnęła po dwie bibułki. Rysowała Wiktę z pamięci. Wikta wróciła w pole widzenia, stanęła profilem przy kasie koło brzęczącego automatu. Nastka skorzystała z okazji, aby skontrolować pamięć spojrzeniem. Spod ołówka wyszły dwa szkice. Pokazała je równocześnie. Mangus wziął je do ręki, oglądał z bliska i z daleka, patrzył na Nastkę jak na zbrodniarkę:

— Skąd masz ten dryg?

— Można się we wszystko bawić — odpowiedziała wesoło — tylko że przedtem trzeba mieć rysunek w palcach.

Zmięła bibułki z rysunkami i wrzuciła do popielniczki na stoliku, ale to był dobry znak, że Nastka zaczynała rysować tutaj, w cukierni, gdzie kiedyś osaczyła go nieobecność Nastki, że zaczynała od Wikty, która miała szczęśliwą rękę, od Wikty, która dała mu kiedyś klucze do pokoju na Siennej, od Wikty idącej przez salę spacerowym krokiem z białą opaską we włosach, od Wikty stojącej przy kasie z tasiemkami w koku, Wikty niosącej tacę, liczącej pieniądze, piszącej w bloknocie, Wikty o jasnych tęczówkach, o drgających, zlepionych rzęsach, z niedokończonym uśmiechem na twarzy, Wikty wesołej i smutnej, kryjącej się za maską szminki. Podskórne, niezupełnie zrozumiałe związki, które łączyły go z Wiktą, tłumaczyły się ex post tą próbą umiejętności Nastki, tą próbą sił, po której mógł się spodziewać, że Nastka wróci do zarzuconego malarstwa.

— Pójdziemy coś zjeść — powiedział Mangus.

Zaproponował Kresy, ale tam przychodziło wielu młodych malarzy, a Nastka na razie nie chciała się stykać z dawnymi przyjaciółmi. Poszli Pod Wiechę, do starej restauracji, która najświetniejsze czasy miała za sobą. Na dużej sali z potężną, kwadratową kolumną pośrodku, obstawioną lożami, wisiały w złoconych ramach płótna dziewiętnastowiecznych malarzy, rodzajowe sceny, studia charakterów, humoreski Kostrzewskiego, jakieś białe łabędzie na czarnej rzece. Ukryli się w głębokiej loży, rozmawiali o starych i nowych obrazach. Albin się cieszył. że Nastka jednak wraca do swojego żywiołu. Nastka kilka razy zaniosła się suchym, ostrym kaszlem, jak gdyby kto inny kaszlał przez jej gardło. Tłumaczyła mu, że to nie ma żadnego znaczenia. Niedawno nawet prześwietlano jej płuca z dobrym wynikiem. To go jednak zaniepokoiło. Klara Wieligocka od młodości miała słabe płuca i dlatego umarła nie dożywszy starości.

W jakiś czas po kolacji Nastka przejrzała się w lusterku wyciągniętym z torebki; odkładając je z powrotem zauważyła w torebce mały kluczyk, przełożyła go, oświadczyła, że jest zmęczona, chciała już wracać do domu. Obiecała Mangusowi, że przyjdzie z Albinem w niedzielę do pracowni, Albina zaciągnęła ze sobą do mieszkania, wrócili tak samo, jak wyszli, przez kuchnię.

— Ojciec jest w gabinecie?

— W gabinecie — odpowiedziała służąca.

— Z Kitowiczem?

— Profesor jest sam.

Nastka wprowadziła Albina do swojego pokoju, zaświeciła, zrzuciła palto, ściągnęła z głowy toczek i, zanim się obrócił, siedziała już na podłodze przed szafką.

— Chodź tu i popatrz.

Przykucnął koło Nastki. W dolnej szufladzie szafki zamek był pogięty, ktoś tu manipulował. Nastka zaczęła obracać w zamku kluczyk wyjęty z torebki. Nie szło, zacinało się, ale jakoś po szarpnięciu otworzyła szufladę. Niedbale odgarnęła gałganki, pod spodem nic nie było.

— Wiesz, co to takiego? Mój pamiętnik.

— Zabrał?

— Nie zabrał, bo nic nie znalazł. Czy to podobne do mnie, żebym pisała pamiętnik? Za mało mam w sobie pychy. To tylko on jest przekonany, że piszę, pytał o to mamę kilka razy, jeszcze przed moim wyjazdem. Przypadkowo zauważył, jak spisywałam sprawunki do załatwienia, wpadł na ten domysł i nie było rady, mama nie potrafiła wyprowadzić go z błędu. Coś mnie tknęło, kiedy otworzyłam torebkę i wpadł mi w oko ten kluczyk. Pomyślałam sobie, że po dzisiejszej scence, po wyjściu Kitowiczów, spróbuje się dobrać do zamkniętej szuflady. Trafnie go oceniłam, zdobył się i na to!

Wepchnęła szufladę pięścią.

— Rozklekotany manekin! Tak zniedołężniał, że nie potrafi nawet obciąć sobie paznokci. Czystej wody abstrakcjonista i pomyśl sobie tylko, że pochodzi z biedoty. Nic mu z tego nie zostało oprócz nienawiści do wszelkiej formacji umysłowej, która nie jest do niego podobna, oprócz wściekłej nietolerancji. Kiedyś chciał zbawiać świat, ale i to mu przeszło. Rozsiadł się wygodnie na swoim stołku, jak mówi twój ojciec, cała aktywność wewnętrzna sprowadza się teraz do kwestii, kogo nienawidzić.

— Skąd wiesz, co mówi mój ojciec?

— Domyślam się, mój drogi. Kiedy byłam bardzo młoda, histeryzowałam, dopuszczałam się prowokacji. Dawno mi to minęło. Teraz on jest agresorem. Nie cofnął się nawet przed włamaniem. On sam ustanawia prawa w tym domu. Myślisz, że coś mu powiem? Ani słowa. Niech sobie dalej szuka.

Wyciągnęła się na dywaniku opierając głowę o szafę. Leżała nagle rozleniwiona, mówiła monotonnie.

— Niech sobie szuka. Nic z tego. Zamiast pamiętnika nienawiści, rozpętanej wyobraźni, skandalicznych faktów pusta szuflada. Sprzedawałam rękawiczki, paski, posezonowe krawaty. To wszystko. Nie chce mi się tam wracać, radzono mi przenieść się na Południe ze względu na klimat, ale najlepiej pojechać na wyspy. Są jeszcze na mapie wyspy, na których można po cichu przeżyć swoje życie, być zupełnie kim innym, niż się było dotychczas. Myślisz, że to dziecinne marzenie? Na razie mam inne widoki, tutaj, na miejscu, Karol stara się dla mnie o jakieś zajęcie.

Podał jej rękę i wstała z podłogi.

— Pójdziesz ze mną do chiromantki? Dostałam adres od starej przyjaciółki.

— Mam wejść do niej razem z tobą?

— No nie, poczekasz na mnie w pobliżu.

— A kiedy chcesz iść?

— Przyjdź po mnie jutro do Karola kwadrans przed szóstą.

Karol miał wygodny pokój przy jakiejś rodzinie, duży, z niskim sufitem, przypominający nawet główny pokój u rodziców, gdzie kiedyś sypiał razem z Albinem. Nastka to także zauważyła, powiedziała to Albinowi, kiedy po nią przyszedł. Karol wybierał się na szóstą do kliniki; z nogą opartą o stołek, przecierał sobie pantofel kawałkiem zamszu dla nadania połysku, Nastka siedziała przy stole pośrodku pokoju, rozmawiali o Cetnach. Rozwiązanie u Amelki miało nastąpić w kwietniu. Pościel na łóżku pod kocem była wymownie przygnieciona, Karol i Nastka niedawno podnieśli się z łóżka. Czy Karol wiedział, że Nastka idzie do chiromantki? W każdym razie nie było o tym mowy przy Karolu, Albin nawet miał wrażenie, że ten pomysł wypadł Nastce z pa-

mięci. Na ulicy pożegnała się z Karolem bez wielu słów, jak gdyby dalej byli małżeństwem, potem obróciła się do Albina:

— Jedziemy?

Chiromantka mieszkała za placem Unii w świeżo wykończonej nadbudówce. Winda w murze zawiozła ich wzdłuż widocznych przez szyby, czystych, fiołkowo-szarych murów klatki schodowej. Na piątym piętrze mury się przejaśniły, nadbudówka była elegantsza niż sama kamienica, wyszli z windy na korytarz efektownie wymalowany w geometryczne wzory.

Albin zaczekał na ławeczce pod oknem naprzeciw windy. Mieszkanie chiromantki było na końcu korytarza. Nastka zniknęła za drzwiami i niedługo potem wyszły stamtąd dwie młode dziewczyny, miały może po szesnaście lat, pensjonarki ze świecącymi oczami, trochę przejęte, trochę rozbawione. Łatwo było wyobrazić sobie z daleka, że to Ewa i Nastka w swoich latach szkolnych wracają skądeś, gdzie poszły się dowiadywać o swoje przyszłe losy. Jedna z nich nawet wydała mu się podobna do Nastki. Tutaj, na górze, drzwi windy otwierało się bez klucza. Otworzył, panienki podziękowały.

— Czy tam jest dużo osób? — zapytał.

— Nie, tylko ta pani, na którą pan czeka — odpowiedziała dziewczyna podobna do Nastki. — Ale to potrwa! Tam się wróży długo i solidnie! — dodała z humorem, zamykając za sobą drzwi windy.

To trwało blisko trzy kwadranse. Skracał sobie czas recytowaniem łacińskich wierszy, które pamiętał ze szkolnych czasów. Nastka wróciła uśmiechnięta, wsiedli do windy, jasność piątego piętra zamknęła się nad głowami jak zwinięty wachlarz, zapadli się między mury klatki schodowej, stojąc obok siebie plecami do lustra. Nastka odezwała się wesołym głosem.

— Ma być daleka podróż.

— Kiedy?

— W najbliższym czasie.

Wyszli na ulicę, Nastka zaczęła wypytywać o Ewę, miała być u niej w niedzielę po południu. Nie powiedziała mu nic więcej o tym, co usłyszała tam, na piątym piętrze. Bał się, czy wpływ chiromantki nie zaciąży na jej decyzji, liczył ogromnie na wizytę u Mangusa.

W niedzielę przed południem znalazł się z Nastką w dużym pokoju z weneckim oknem, gdzie stały dwie sztalugi i pod ścianą na gałganach leżały nie oczyszczone palety. Śmieszny jakiś parawan z trzciny i czerwonego płótna zasłaniał łóżko. Mangus powyciągał swoje obrazy z kąta, martwe natury przeważnie z owocami, z obnażonym miąższem owoców, z przejrzystym zamysłem kompozycyjnym, w ostrych kolorach, z rozmaitą fakturą powierzchni. Zestawił dwa obrazy, jeden malowany kilka miesięcy temu, drugi — najnowszy, nie dokończony.

— Widać jakąś zmianę?

— Nawet wyraźnie — potwierdziła Nastka.

Mangus uśmiechnął się z głęboką satysfakcją. Zmienność była oznaką żywotności i energii, póki się zmieniał, póty był żywy.

Porozumiewali się z Nastką fachowo, półsłówkami, pokazując sobie poszczególne miejsca na płótnach. Nastka się ożywiła, przerzucała obrazy Mangusa, aż natrafiła w kącie na blejtram obciągnięty pustym zagruntowanym płótnem.

— Pożyczę ci to-to — powiedział Mangus. — Dopóki nie znajdziesz sobie lepszego lokalu, śmiało możesz malować tutaj, na drugiej sztaludze.

Nastka roześmiała się głośno.

— Zostaw te pedagogiczne kawały! Przestałam się bawić i nie zacznę na nowo.

— Kobieto, dlaczego?

— Dlatego, że nie chcę.

Znalazła wśród przyborów Mangusa grubą gumę do ścierania, wzięła ją w palce, odrzuciła.

— Potrzeba mi dobrej gumy, która ściera cały rysunek wewnętrzny, nie pozostawiając nawet śladu zatarcia. Każdemu z was życzę takiej gumy.

Zdawało się, że Mangus ryknie, ale on tylko mruczał coś niewyraźnie, odstawiając obrazy do kąta.

— Nie gniewaj się, stary — powiedziała Nastka. — Chcę żyć zwyczajnie, bez żadnej obsesji. Dlatego nie mogę zostać między wami. Albin mnie dobrze rozumie.

Albin poczuł wyraźnie, że coś go zadrapało w okolicy serca. Nastka na razie wracała do Paryża, mówiła, że ma znajomych, którzy pomogą jej urządzić się na Południu.

— Idzie o klimat? No, widzisz, od tego trzeba było zacząć — powiedział Mangus. — Tam się jeszcze lepiej maluje.

Po południu Albin poszedł z nią do Ewy. Stefanek nie poznał Nastki, uciekł przed nią do kąta i stamtąd przyglądał się jak komuś obcemu. W innych okolicznościach nikt by nie przywiązywał do tego wagi. W tym wypadku nieufność Stefanka wytworzyła przykrą atmosferę, której Ewa nie starała się rozproszyć. Ewy nie można było zbyć, jak Mangusa, zdawkową wzmianką o znajomych za granicą, wypytywała, co to za ludzie. Nastka nie lubiła, kiedy kto żądał od niej wyjaśnień, odczuwała to jako próbę nieproszonej kontroli. Prościej by było, gdyby wymyśliła sobie dla uspokojenia Ewy jakieś solidne, budzące zaufanie znajomości, ale to nie przyszło Nastce do głowy. Wymijające odpowiedzi Nastki nie spodobały się Ewie, w końcu wzruszyła ramionami. Poczęstowała Nastkę swoim słodzonym, rozcieńczonym arakiem. Nastka skosztowała, odstawiła szklankę.

— Wybacz, ale to się nie nadaje do picia.

— Jak dla kogo. Widujesz Karola?

— Prawie codziennie.

Nastka zaczęła się śmiać.

— Karol mi proponuje, żebyśmy się zeszli na nowo. Powtarzać od początku nieudane małżeństwo to już by była groteska. Nie warto, Karol jest babiarz.

— Nie bronię Karola, nigdy mnie wasze sprawy nie obchodziły, ale sama lubiłaś powtarzać, że masz rybi temperament.

— Och, to zależy, jak i kiedy. Tamto się zgadzało z kolorytem naszego domu.

— A potem wyszło z mody?

— Te czasy miały swój urok — odpowiedziała Nastka przekornie.

— Możeś powinna była zatrzymać się gdzie indziej, a nie u ojca.

— Ostatecznie to dom mojej matki.

— Miałaś przyjaciółkę na Mokotowie. Ta cię nie mogła przygarnąć?

— Wala wyszła za mąż, mieszka w swoim pokoju z mężem.

— Za kogo wyszła?

— Za jakiegoś młodego adwokata, Żabińskiego. Ten adwokat krzywo na mnie patrzy.

— On ma przygnieciony nos, a ona nosi woalkę?

— Zgadłaś. Nic się przed tobą nie ukryje.

— Na razie mogłabym dać ci lokum u siebie, dopóki się nie urządzisz. Stefanek się w końcu do ciebie przyzwyczai.

— Dziękuję ci za dobre chęci. Wolę wyjechać, nic mnie tu nie wiąże.

— Twoja matka rozpieszczała cię i psuła w dzieciństwie, dlatego teraz kręcisz się jak zbłąkana i nie możesz sobie znaleźć miejsca na świecie. Wybacz, że ci to mówię w tydzień po pogrzebie, ale czasem lepiej powiedzieć prawdę w oczy.

— Zwłaszcza kiedy to sprawia przyjemność mówiącemu. — odpowiedziała Nastka nie tracąc humoru.

Podeszła do Stefanka.

— No i co? Nie chcesz mnie sobie przypomnieć?

Przykucnęła, Stefanek skoczył jej na szyję, śmiejąc się, jakby dotychczas dla kawału tylko udawał, że jej nie poznaje. Nastka przypomniała sobie, że musi już pójść. Pożegnała się z Ewą na dobre, bo nie miały się więcej zobaczyć. Stefanek chciał ją zatrzymać gwałtem i chwytał ją za ramiona. Obiecała mu, że wróci za godzinę.

Szła do Cetnów zobaczyć się z Amelką, potem miała się spotkać z Karolem. Przystanęła z Albinem na spękanych schodkach ze sztucznego marmuru, popatrzyła ciekawie na mitologiczną pannę w borealnym oświetleniu, uśmiechnęła się do niego i poszli dalej. Na ulicy śnieg padał szybko tającymi płatkami, zniszczony futrzany kołnierzyk u palta Nastki po kilku chwilach ociekał wilgocią. Odprowadził ją do sieni u Cetnów, nacisnął dzwonek przy windzie i powierzył Nastkę chłopaczkowi w czerwonej dżokejce, który natychmiast się zjawił.

W dniu, kiedy Nastka wyjeżdżała, w porze odejścia pociągu, koło południa, Karol musiał asystować przy ciężkiej operacji w klinice, Mangus miał posiedzenie rady pedagogicznej. Jeden i drugi pożegnali się z Nastką wcześniej. Albin do niej przyszedł, żeby ją odprowadzić na dworzec. Nastka w grubym pulowerze wkładała drobiazgi do neseseru przy otwartym oknie, przez które wchodziło do pokoju mroźne powietrze. Między szarą narciarką ze spuszczonymi nausznikami a wełnianym szalem okrywającym usta widać było rozpalone oczy. Spakowane walizki stały na podłodze. Stare palto z futerkiem, wiszące w otwartej pustej szafie, miało tu zostać. Ile razy pomagał jej włożyć to palto, w szatni Pod Wiechą, u Mangusa, u Ewy, zawsze wyczuwał jakby echo perfum Wieligockiej. W najwcześniejszych jego wspomnieniach, związanych z tym domem, matka i córka były zestrojone ze sobą tak doskonale, że jedna zapożyczała rysy od drugiej. Smutek, który go pożerał, mieszał się z zabobonnym strachem.

— Zdaje się, że masz gorączkę?

— To przed podróżą. W wagonie, niech tylko pociąg ruszy, zaraz mi to przejdzie.

Rozejrzała się po pokoju i zamknęła neseser.

— Nic więcej nie wezmę.

Dotknęła dłonią czoła tym samym roztargnionym ruchem, co kilka dni temu, kiedy mówiła, że wszystko jest na niby. Dopiero teraz skojarzył to z ruchem, który zdziwił go kiedyś przy ognisku w wysokiej trawie, kiedy wołała: „Dosyć! Nie powtarzaj mi tych słów!" Wtedy broniła się przed obsesją.

Z korytarza usłyszeli skrzypiące kroki Wieligockiego. Nastka patrzyła na drzwi rozpalonymi oczami. Drzwi się uchyliły, Wieligocki wszedł i nie wszedł, przesunął się do pokoju tylko połową ciała, jak włamywacz we śnie, przeciskający się przez zamknięte drzwi i stojący na miejscu, dla demonstracji, że klucze i zamki nie pomogą.

— Wybierasz się na wykład? — spytała Nastka.

— Mogę opuścić ten wykład. Odprowadzę cię na dworzec.

— Studenci będą czekali. Nie trzeba im robić zawodu. Możemy pożegnać się w domu.

Podeszła do drzwi zmuszając Wieligockiego do wycofania się z pokoju. Żegnali się ze sobą nie tutaj, ale w gabinecie. Jak się żegnali? Tego nie można było wyobrazić sobie w żadnym wariancie. Służąca i chłopak od dozorcy weszli do pokoju uroczyści, rzeczowi, sprawdzili, czy walizki zamknięte. Służąca wyciągnęła z nich kluczyki, położyła na stole. Chłopak uniósł walizki, oszacował wagę, powiedział, że nie są ciężkie, oboje wyszli. Nastka wróciła i obciskając szal na szyi stanęła w otwartym oknie. Nie czekali na nikogo. Na śliskiej jezdni przed domem stała ręczna platforma, chłopak układał na niej walizki. Wieligocki, w spłaszczonym kapeluszu, w ciężkim palcie z bobrowym kołnierzem zapiętym pod szyję, przeszedł na przeciwległy trotuar, obrócił się i patrzył na walizki, dopóki platforma nie ruszyła w stronę Marszałkowskiej. Nie podniósł oczu wyżej, nie widział ich w oknie. Ociężałym krokiem poszedł w przeciwną stronę, w kierunku uniwersytetu.

— Idziemy — powiedziała Nastka.

Włożyła do kieszeni kluczyki od walizek, grubymi wełnianymi rękawiczkami ujęła wiązankę przyniesionych przez niego storczyków razem z kwiatami od Karola i Mangusa. Poszli pieszo przez omiecioną ze śniegu ulicę, od Wielogockich do dworca było śmiesznie blisko. Wyprowadzał nieodwołalnie z tej ulicy czteropiętrowych kamienic kogoś, kto nikomu nie zrobił krzywdy, kto wymierzał sobie i innym sprawiedliwość okrucieństwem spojrzenia, słowa czy żartu, kto przeżył jaśniej i prościej klęski czekające na niego w innych, może zawilszych wariantach, kto był najpiękniejszą cząstką jego dzieciństwa. Cały się zmienił w świetlisty, triumfalny płacz, którego nawet Nastka nie mogła dosłyszeć. Tamta trzyletnia nieobecność Nastki, objawiająca się w rozmaitych miejscach i chwilach, na śniegu, po którym ojciec prowadził go do małego baru czy do kawiarni na bilard, za stołem w domu, w cukierni, gdzie Wikta chodziła między stolikami, była prefiguracją tego ostatecznego odjazdu, po którym nieobecność Nastki mała być stałą cechą przestrzeni i czasu.

Na peronie koło wagonu sypialnego ojciec czekał, trzymając laskę w powietrzu jak świecki pastorał. W ręku miał kwiaty. Nastka przedstawiła ich Żabińskiej, która tu przyszła najwcześniej. Żabińska nie miała woalki, nic nie gasiło nadmiernie dużych niebieskich tęczówek i błyszczących białek. Przyniesione przez nią kwiaty leżały za szybą wagonu, na miejscu przeznaczonym dla Nastki, gdzie układano walizki. Kolejarz szedł wzdłuż pociągu ostukując koła żelazem. Ojciee poprawiał na Nastce wełniany szal, i tak doskonale za-

słaniający usta jak knebel, mówił do niej nie pozwalając jej odpowiadać. Dał jej do potrzymania w palcach laskę, jakby calutką przeszłość dano Anastazji Karcz do zabawy na kwadrans przed ostatecznym wyobcowaniem. Kwadrans mijał w rozdwojonym tempie, wlókł się powoli ruchami kolejarza ostukującego koła, przejazdem wózka z bagażami, przejazdem wózka pocztowego, wsiadaniem pasażerów do pociągu, układaniem kwiatów w przedziale Nastki i równocześnie szybko uciekał w nieustającym monologu ojca wypowiadanym dla Nastki, w gonitwie przypomnień, które się nagle urwały. Laska wróciła do ojca, żegnał się z Nastką. Albin patrzył na białe, obojętne niebo, połykał ślinę, mrugał powiekami wytrącając spod nich gryzący piasek. Kiedy przeniósł spojrzenie przed siebie, zobaczył twarz Nastki przy twarzy tamtej kobiety o dużych, niebieskich, bardzo kolorowych oczach pod ciemnymi brwiami, o wyrazistych, nieco twardych rysach.

— Z tobą ostatnim — powiedziała Nastka, zbliżając się do niego z odsłoniętymi spod szala ustami. Pożegnali się przy samym wagonie, pod okiem stojącego przy stopniach konduktora wagonu sypialnego, cudzoziemca, który patrzył spod czapki daleko przed siebie, otarli się głową o głowę, jak zaprzyjaźnione źrebaki, pocałował wełniany szal koło ucha Nastki, potem ją widział przez szybę, bez szala, bez czapki, z zeszczuplałą twarzą, z wyraźnym zarysem kości policzkowych, z rozpalonymi oczami. Przybliżyła uśmiechniętą twarz do szyby, pociąg powoli ruszał. Szedł przy pociągu z tamtą kobietą, potem szedł sam i w jednej chwili stracił Nastkę z oczu. Wagony uciekały, ostatni wolny bufor przemknął mu przed oczami, i pociąg wtoczył się w szarą przestrzeń nad śniegiem. Żabińska pożegnała ich z daleka i szybko odeszła. Ojciec na niego czekał. Wracali po oślizłych, męczących trotuarach, jakby się szło pod górę, z ciężkim oddechem i starczym bólem w kościach, między fasadami domów, gdzie białe wypustki śniegu były już zatrute fioletami nadchodzącego zmroku. Mróz brał na dobre, zmieniając miasto w lodowaty pejzaż.

Podczas obiadu ojciec opowiadał matce o tym, jak Nastka wyjeżdżała, blagował, że mnóstwo ją znajomych odprowadzało, że Nastka wychodzi za jakiegoś genialnego inżyniera, specjalistę od przerzucania mostów nad przepaściami. To opowiadanie o genialnym inżynierze było Albinowi znane, typ wyobraźni ojca od wielu lat się nie zmieniał. Matka powtarzała:

— No i bardzo dobrze...

Sukcesy Nastki uspokajały jej sumienie. Podczas pobytu Nastki w Warszawie nie uważała za właściwe zaprosić jej do domu, ktoś przecież musiał zadokumentować, że Karczowie mają prawo do urazy o bezmyślne rozbicie małżeństwa z Karolem, ale prawdziwa uraza dawno minęła i po cichu matka martwiła się o Nastkę bardziej niż Ewa.

Fantazje ojca nie bawiły Albina, głowa mu ciążyła przy stole; po obiedzie wyciągnął się na zasłanym łóżku ojca, na pledzie, który matka mu podłożyła, nie spał, tylko zapadał się w wewnętrzną przestrzeń, gdzie pociąg jechał po śnieżnej równinie zbliżając się do stacji granicznej. Matka zajrzała do pokoju:

— Telefon do mnie? — zapytał.

— Jakaś kobieta.

Chodziło mu po głowie, że to Żabińska chce się z nim spotkać z polecenia Nastki, aby przekazać mu coś ważnego; może miała mu wręczyć pamiętnik Nastki, zawierający ukrytą prawdę, jakieś przeraźliwe relacje między ludźmi,

nieoczekiwane sekwencje faktów, postępki bezprzyczynowe, świat rozerwany, podobny do sennego marzenia.

To była Urszula Kitowiczowa. Przekazała słuchawkę Wieligockiemu. Profesor mówił cichym głosem, prosił, żeby wpadł do niego na kwadrans w pilnej sprawie. To nie wróżyło nic dobrego. Na schodach przed mieszkaniem Wieligockich, które było już tylko mieszkaniem Wieligockiego, nie mógł namacać palcami dzwonka, ręka mu latała, stracił nad nią władzę. Przemógł się, nacisnął dzwonek, Urszula Kitowiczowa stanęła w drzwiach. Witając się panował już nad ruchami. Z palt na wieszaku dowiedział się o obecności obu Kitowiczów, siedzieli w oświetlonym stołowym za oszklonymi drzwiami. Urszula wprowadziła go do gabinetu. Wieligocki, przylepiony do fotela za biurkiem, niedołężnie wyciągnął do niego rękę. Urszula mówiła za Wieligockiego.

— Profesor prosił tu pana, bo trzeba wyjaśnić, co się stało z pamiętnikiem Nastki.

— Nastka nie pisała pamiętnika. Profesorze, nie było pamiętnika. Nastka pokazywała mi pustą szufladę.

— Pamiętnik można przechowywać gdzie indziej — odpowiedziała Urszula. — Nie został u pana?

— Nie będę z panią rozmawiał na ten temat — odpowiedział zły na siebie, że nie mógł opanować wzburzenia, że stał się gadatliwy, jak współwinowajca. — Idzie mi tylko o spokój profesora. To niepodobne do Nastki. Sama mi mówiła, że to do niej niepodobne.

— Właśnie dlatego — zauważyła Urszula oglądając noski swoich sportowych pantofli. — Nie, profesorze, widać, że nie zostawiła tego pamiętnika u pana Albina. Wcale pana o to nie posądzałam. Pan nie był jej bliższy niż my, ale my ją znamy lepiej, wiemy przynajmniej, że pamiętnik istnieje.

— Gdyby Nastka robiła jakieś notatki, to wzięłaby je ze sobą.

— Braliśmy pod uwagę wszelkie okoliczności. Uważamy, że pamiętnik został tutaj, prędzej u kobiety niż u mężczyzny. Rozumie się, że wolała powierzyć to kobiecie.

— Pani ma na myśli Ewę? Wątpię.

— Nie, Ewa nie wchodzi w rachubę — odezwał się Wieligocki.

— Pan nie orientuje się w znajomościach Nastki? — spytała Urszula.

— Nie.

— No właśnie, tyle ją pan znał. Nie potrafi pan wymienić żadnego nazwiska?

— Nie potrafię.

Obrócił się do Wieligockiego.

— Profesorze, niech pan będzie spokojny, nie ma żadnego pamiętnika.

— Łatwo panu mówić: niech pan będzie spokojny, bo cóż to pana ostatecznie obchodzi — zaśmiała się Urszula. — Tyle wiemy, że pan nic nie wie.

— Profesorze, szuflada była pusta!

— Dobrze, dobrze — powiedział Wieligocki. — Może ten pamiętnik nie wpadł w najgorsze ręce, ale z dwojga złego wolałbym, żeby się znalazł u ciebie. Proszę cię, zachowaj tę sprawę w dyskrecji przed rodziną.

— To się rozumie.

Był znowu w domu, klęczał przed szufladą, którą otworzył z klucza. Prze-

chowywał tu rękopisy, materiały do niebieskiej i żółtej serii, pamiątkowe drobiazgi. W tej szufladzie nie było pamiętnika Nastki, to jedno wiedział na pewno. Ojciec siedział w poczekalni z Karolem, drzwi były pootwierane, słyszał, jak rozmawiają pewnymi siebie, donośnymi głosami ludzi, którzy wiedzą, co mówią. Potem weszli do pokoju, szukali matki, nie było jej w domu.

— Trzeba jednak było zrobić wszystko, ażeby Nastka została — powiedział ojciec chodząc po pokoju.

— Miałem dla niej niezłą propozycję — odpowiedział Karol. — Dobrze prosperujący dwór, 30 kilometrów od Warszawy, trzeba namalować portret małego chłopca. To synek mojej pacjentki. Mówiłem jej, że Nastka za granicą malowała portrety znakomitych osób, Ten portret chłopca niekoniecznie musi być wypucowany. Nastka mogłaby tam posiedzieć dwa miesiące, a potem...

To jednak było dziwne, że Karol nie zdążył opowiedzieć tego wszystkiego ojcu, kiedy siedzieli w poczekalni. Wyglądało to tak, jak gdyby odgrywali przed Albinem jakąś scenę w niezrozumiałej dla niego intencji.

— Jak myślisz — zapytał go Karol — czy Nastka potrafiłaby namalować portret?

— Nie wiem. Co za różnica? Nastka chciała się uwolnić od wszystkiego, co przypominało jej dawne czasy.

— Myślisz, że dlatego odmówiła? Mogła jednak zostać. Tego rodzaju względy nie mają praktycznego znaczenia, śmiało mogła zostać.

No i obaj z ojcem wrócili do poczekalni. Wydawali mu się obcy, oddaleni, przyłożył rękę do czoła, sprawdził, czy nie ma gorączki. Czoło było zimne i pot mu ściekał ze skroni. Wszystko, co dotyczyło Nastki, było niepewne. Trzeba się było oswoić z niewiedzą.

VIII

Do pokoju przy składzie u Zięby wstawiono na zimę żelazny piecyk. Elżunia dla zabawy przewracała pogrzebaczem rozżarzone kawałki węgla, opowiadając Albinowi, który przyszedł dowiedzieć się, co u niej słychać, gdzie była wczoraj, gdzie tydzień temu, manewrowała tym pogrzebaczem, trochę się przechwalając. Chniatowski ją oprowadzał po różnych lokalach. Dawne znajomości, pozawierane za pośrednictwem kilku klientów od Zięby, odżyły w karnawale, krąg się rozszerzał i zmieniał, Chniatowski był jej przewodnikiem, opiekunem i na razie niczym więcej. Powiedziała to ze śmiechem, zbierając ze stołu niepotrzebne papierki. Była już po robocie i czekała na Basię. Przykucnęła koło piecyka, aby powrzucać papierki do ognia. Wieczorem wybierała się w dużym towarzystwie na Bal Mody.

Basia przybiegła się ogrzać — tu było ciepło i wesoło, nie tak, jak u niej w bocznej oficynie. Zagadali się we trójkę o wszystkim i niczym, dopóki stary woźny nie przyszedł z kubełkiem i łopatką, aby wybrać resztki węgla i zgasić piecyk. Elżunia miała załatwić na mieście drobne sprawunki i wzięła ze sobą Basię.

To było w sobotę. W niedzielę przed południem Elżunia zadzwoniła do niego z prośbą, żeby przyszedł po nią do państwa Chniatowskich, podała mu adres na Trębackiej niedaleko Krakowskiego.

Chniatowscy mieszkali na pierwszym piętrze. Młoda, przystojna panna, o kilka lat starsza od Elżuni, poprowadziła go przez ciemne mieszkanie, gdzie panował zapach kadzidła. Długa, wąska jadalnia, przez którą trzeba było przejść, przywoływała mu na pamięć refektarz w starym klasztorze oglądany kiedyś podczas letniej wycieczki z Nastką, Karolem i Cetną. Przy podłużnym stole mogło się pomieścić kilkanaście osób. W tej chwili siedziały tu dwie staruszki ubrane na czarno. Przywitał się z daleka, Chniatowska szła szybko, nie miała ochoty przedstawiać go staruszkom. Dalej, w saloniku, wisiały portrety w srebrnych ramach. Przypomniał mu się portret chłopca, który Nastka miała malować z inicjatywy Karola. Przechodząc przez salonik ani przez chwilę nie miał dobrego widoku na obrazy, oglądał pod różnymi kątami matową albo świecącą czerń z wysepkami cielistej papki oznaczającej twarze. Chniatowska niosła przez to ciemne mieszkanie glorię swoich jasnych jak słoma, krótko ściętych włosów. Miała do swojej dyspozycji dwa sąsiadujące pokoje. Poznała Elżunię na balu i nad ranem zabrała ją do siebie, Elżunia przespała się u niej na kozetce. Albin ją zastał prawie gotową do wyjścia. Elżunia nie mogła w biały dzień paradować w balowej toalecie, Chniatowska pożyczyła jej wełnianą sukienkę, sięgającą Elżuni daleko poniżej kolan. Chniatowska była od niej wyższa. Zupełnie bezbrewa, miała drobny nos z ledwo zaznaczonymi chrapkami, usta trochę zgrymaszone. Patrzyła na Albina ciekawie spod zmęczonych powiek, wskazywała mu do wyboru kilka foteli. Sama usiadła dość daleko, sennie przeginając ramiona nad drobnym zarysem piersi w granatowej, prostej bardzo sukience po domu.

— Pan także zna Fila?

— Albin nie zna Fila — odpowiedziała za niego Elżunia.

— Nie wiem nawet, o kim mowa.

— O moim bliskim krewnym. Nie mam powodu chwalić się Filem. Starałam się wytłumaczyć pannie Elżuni, że to marna postać. Musiałam w tym pana wyręczyć.

— Był Fil, nie ma Fila! — zawołała Elżunia wracając do sąsiedniego pokoju, w którym nocowała. — Zabawa była ekstraklasa.

Było mu wstyd za Elżunię. Chniatowska mrugnęła zmęczonymi powiekami.

— To język tych panów, Fila i innych — powiedziała po cichu.

— Panno Aniu! Co wy tam szepczecie na mój temat? — zapytała Elżunia przez otwarte drzwi.

— Ekstraklasa — powtórzyła Chniatowska śmiejąc się łagodnie.

— Słowo daję, że to było non plus ultra — upierała się Elżunia.

— Coraz lepiej — szepnęła Chniatowska. — Pan nie próbował odzwyczaić panny Elżuni?

— Nie mam na to wpływu.

To właśnie stało się kiedyś bezpośrednim powodem do kłótni na skrzyżowaniu Żelaznej i Chłodnej. Nie było tego więcej, jak kilkanaście słów, powiedzonek i przekrętasów, ale Elżunia powtarza je tak często, że nie mógł tego słuchać spokojnie. Ile razy próbował jej wytłumaczyć, że nie ma w tym nic dowcipnego, wpadała w irytację. Nie potrzeba jej było mentorów, z takimi słówkami wchodziło się do lokali, gdzie on by się nie umiał obrócić.

Elżunia w sąsiednim pokoju owijała w papier swoją suknię balową, aby ją zabrać ze sobą.

— Jaka pani uparta — westchnęła Chniatowska. — Odeślę to pani przez służącą.
— Muszę to dać do odprasowania.
— W niedzielę? Odeślę to pani za godzinę.
— Nie warto! Zabiorę to i już.

Elżunia była w sytuacji kopciuszka, który nie chce ujawnić, jak nędznie mieszka. Wniosła do pokoju miękką, niezgrabną paczkę, obwiązaną sznurkiem. Albin wstał.

— Czy można państwa zaprosić razem? — spytała Chniatowska.
— Można — odpowiedziała Elżunia — tylko proszę pamiętać, że nie mamy poważniejszych zamiarów.
— To już wasza sprawa — zaśmiała się Chniatowska. Elżunia wyrwała się z tą uwagą ni w pięć, ni w dziewięć. Chniatowska zaprosiła ich na poniedziałek na piątą, potem zaczęła się droga powrotna przez galerię nieokreślonych portretów rodzinnych i stołowy podobny do refektarza. Albinowi dostała się ceratowa torebka z balowymi pantoflami. Elżunia ze swoją nieforemną paczką szła bez obuwia na kawałkach sukna. Dwie staruszki ubrane na czarno siedziały po dawnemu przy stole, przechodząc ukłonili im się z daleka. W hallu Elżunia przycupnęła na stołku i Albin włożył jej na nogi buty. Nie podobał mu się grymas Chniatowskiej.

Wsiedli w dorożkę, jechali ludnymi ulicami, zimowe słońce świeciło im w oczy.

— No i co? — spytała Elżunia z satysfakcją. Sprowadziła go do Chniatowskiej, aby pochwalić się tą znajomością.
— Ile Chniatowska ma lat?
— Dwadzieścia dwa. Interesująca?
— Nawet bardzo. Tylko że co ona ma z nami wspólnego? Najlepiej wymówić się i nie pójść.
— Nie rozumiem dlaczego? Myśmy się doskonale zgadały.
— A ja mam wrażenie, że Chniatowska bawi się naszym kosztem.

Nie chciał powiedzieć wyraźnie, że kosztem Elżuni, ale to miał na myśli.

— Jeśli tak to odczuwasz, to nie chodź — odpowiedziała dobrodusznie. — Mogę iść do niej sama. Spać mi się chce — mruknęła wciskając głowę w kąt miękkiego oparcia.

Jechali przez Chłodną. W pobliżu kościoła natknęli się na falę powolnego tłumu, rodziny wracające z nabożeństwa zalegały oba chodniki i częściowo jezdnię. Po drodze wsiadano do dorożek. Za kościołem zostali włączeni w sznur tych dorożek jadących niespiesznie koło chodnika, wystawionych na gapiowskie spojrzenia. Elżunia spała. Otrząsnęła się, kiedy dorożka stanęła przed zrujnowaną kamienicą, której adresu nie chciała podać Chniatowskiej. W pobliżu znalazła się cała rodzina Elżuni, brakło tylko ojca. Dwaj bliźniacy chwycili paczki i pobiegli z nimi na górę. Terencinowa przywitała się z Albinem, Elżunia pokazała matce wystający spod palta skraj pożyczonej sukienki. Miało to przy okazji służyć za dowód, że nocowała po balu u kobiety. Terencinowa spytała Albina, czy i on był na balu, potem spytała o zdrowie matki. Elżuni nie chciało się stać na ulicy, poszła za braćmi, pomachawszy mu ręką.

Ta wyprawa po Elżunię do Chniatowskiej, zakończona spotkaniem z Terencinową, zdeprymowała go nie tylko dlatego, że bał się, czy u Terencinów znowu nie rozpęta się piekło z jego powodu. W zimowym świetle tego poranka

wszystko, co dotyczyło Elżuni, wyglądało niedorzecznie, a już najbardziej jego w tym udział. Przeczekał tydzień, zanim się wybrał do Zięby. Idąc przez kamieniste podwórze, zobaczył na dachu tylnej oficyny trzech ludzi zajętych strącaniem śniegu. Wielkie grudy przybrudzonego, stwardniałego śniegu spadały do ogródka między chude, czarne drzewka, odcinając dostęp do składu. Jeden z tych ludzi zawołał, że zaraz go przepuszczą, głos na podwórzu rozlegał się jak w pokoju. Przystanął — ludzie na dachu wstrzymali się od strącania śniegu, wtedy z sieni wybiegła Elżunia i chwyciła go za ramię.

— Odprowadzisz mnie do fryzjera?

Poszli.

— Byłaś tamtego poniedziałku u Chniatowskiej?

— Przychodzę tam prawie codziennie, jesteśmy w wielkiej przyjaźni. Nareszcie mam życzliwy dom, gdzie mogę spokojnie odpocząć. Dwa razy jadłam kolację z całą rodziną Ani.

— W tym podłużnym pokoju?

— W podłużnym pokoju.

— Chniatowski też tam przychodzi?

— Biedaku, nic się nie orientujesz. Fila tam nie wpuszczają, on się zalicza do hołoty. Zmieniłam towarzystwo i w ogóle.

Opowiadała bez przerwy o Chniatowskiej i nowych znajomościach, sypała nazwiskami, które mu nic nie mówiły. Przy pożegnaniu uśmiechnęła się tak samo, jak wtedy w poczekalni Stylowego, kiedy stała z Filipem Chniatowskim, zniknęła w ciepłym oranżowym wnętrzu za podwójnymi drzwiami o szerokich skrzydłach i półmatowych szybach. Obrócił się i wpadł na dwie kobiety w futrach, które obeszły go jak niebezpiecznego wariata i zniknęły w tym samym wnętrzu. Potem nie widział Elżuni przez wiele tygodni, aż zadzwoniła do niego, kiedy siedział u Ewy nad robotą do niebieskiej serii.

Tej zimy Stefanek znowu chorował i kiedy tylko obeschło po roztopach, Ewa pojechała z nim na wieś. Jakaś stara kobiecina z sąsiedztwa, chodząca na posługi, sprzątała mieszkanie przed południem, Albin przesiadywał tu po obiedzie przez kilka godzin, pracując albo czytając. Telefon rzadko tu dzwonił i przeważnie to były pomyłki. Niespodziewanie usłyszał miękki, wzruszony głos Elżuni:

— Albin? Czy można się z tobą zobaczyć?

— Przyszłabyś tutaj?

— Dobrze, będę za pół godziny.

Mówiła to z troską w głosie, jak gdyby tylko co usłyszała, że jemu się przytrafiło coś złego. Widocznie miała kłopoty.

Przypomniał sobie dokładnie ciemne mieszkanie Chniatowskich, pachnące kadzidłem, staruszki w podłużnym stołowym, podobnym do refektarza, salonik, gdzie wisiały portrety z twarzami jak papka, fragment jakiegoś świata, którego nie znał, gdzie przygarnięto Elżunię jak zbłąkaną duszyczkę. Nie wiedział, z czym Elżunia przychodzi, niczego nie żądał dla siebie, byleby Elżunia nie była zasmucona. Wszystko, co było między nimi przedtem, skupiało się w domyślnym obrazie Elżuni idącej tu po spękanych schodach ze sztucznego marmuru, ten obraz zawierał w sobie ciągłość i nieciągłość przeszłości przechodzącej w stan teraźniejszy i, choćby ten obraz miał się wielokrotnie powtarzać, dzisiejsze przyjście Elżuni było czymś niepowtarzalnym.

Dzwonek go zawiadomił, że ten obraz już się dokonał. Pobiegł otworzyć

drzwi. To była nie znana mu Elżunia, bardzo dojrzała, pachnąca wiosną, w ciemnym kostiumie i jasnym kapeluszu, trochę onieśmielona, ale z ożywieniem w oczach. Spytała bez sensu:

— Czy można?

Ujął ją za rękę, wprowadził do mieszkania. Weszli do stołowego. Elżunia zdjęła kapelusz, białe rękawiczki, żakiet. Powiesił żakiet w przedpokoju. Kiedy wrócił, Elżunia siedziała w fotelu. Zapytała go wprost.

— Masz teraz kogoś?

— Nie mam nikogo.

— Nie myśl, że zadawałam się z innymi. Całe towarzystwo Chniatowskiej nadaje się do konwersacji.

— Mówiłaś mi o tym — odpowiedział, chociaż nie mówiła mu o tym wyraźnie.

— Miałam ponurą przygodę.

— No to opowiedz.

Elżunia siedziała w jasnym wykroju balkonowego okna. Cień rozsuniętej firanki pokrywał ją oczkami nieruchomej sieci, która uwydatniała nawet najdrobniejsze poruszenie Elżuni.

— Chniatowska mnie tak polubiła, żeśmy nie mogły się rozstać na krok. Nareszcie po dłuższym czasie opowiedziałam jej o naszych przygodach, o Siennej, o Victorii. Bardzo ją to ubawiło i od tego dnia drzwi się przede mną zamknęły. Przychodzę — panny Chniatowskiej nie ma, telefonuję — nie ma. Poczułam się, jakby mnie w pysk strzelono, albo gorzej, jakby mnie posądzono o kleptomanię. Przez tydzień nie mogłam przyjść do siebie.

— Po coś ty tam chodziła? Elżuniu...

Podniecenie spędziło ją z fotela.

— Zadajesz mi śmieszne pytanie! Chciałam być jak Chniatowska, mówić jak Chniatowska, żyć jak Chniatowska. Coś podobnego! Gdyby to dzień, albo tydzień! Ale to tyle czasu! Dlatego wstydziłam się przyjść do ciebie.

— A teraz?

— Jeszcze się wstydzę i chce mi się śmiać.

Machnęła ręką, przeniosła się na otomanę, rozciągnęła się na wznak, głowę miała w cieniu. Albin przysiadł się do niej, myślał, że zobaczy ją uśmiechniętą. Elżunia spojrzała na niego obojętnie, tępo, jak gdyby go nie poznawała, przeniosła wzrok gdzie indziej, na podłogę.

— To przez ciebie.

— Co przeze mnie?

— Zamknięto mi drzwi u Chniatowskiej.

— Nie potrafisz o tym zapomnieć?

Rozpiął jej bluzkę pod szyją, skórę miała chłodną jak dawniej, miała cieplejszą niż dawniej, przyjmowała wędrujące nad jej piersiami pocałunki, ciągle patrząc gdzie indziej, na wpół nieobecna, bierna, ale wrażliwa; pozwalała się rozbierać i wszystko to odbywało się z jakąś zachwycającą powolnością. Przenikanie było podobne do krajania owocu. Powiedziała to głośno i nagłe szarpnięcie odrzuciło jej głowę do tyłu. Oderwał się od niej, uniósł się na kolanach. Oczy Elżuni przez szparki podłużnych powiek patrzyły na niego z niewiarygodnego dystansu, grymas koło ust przypominał grymas Chniatowskiej. Pochylił się i usłyszał swój głos matowy, spokojny.

— Obejmij mnie, Elżuniu.

Objęła go miękko za szyję jednym ramieniem, potem drugim, nareszcie była przy nim, w jednej chwili przybiegła z odległości setek kilometrów z głową przechyloną na ramię.

— Jestem głupia, śmieszna, ale mnie uwielbiasz. Przyznaj się, że mnie uwielbiasz, widziałam to wtedy, koło fryzjera.

Wieczorem poszli do kina, do Colosseum. Spóźnili się na seans o kilka minut, bileterka z lamką wprowadziła ich na ciemną salę razem z inną parą, którą zajęła się przed nimi. Nie czekając na bileterkę wypuścili się naprzód pochyłą ścieżką koło krzeseł w ciemności roświetlanej szarymi smugami z kabiny. Szmer docierał do uszu mimo akompaniamentu orkiestry. Na ekranie kobieca głowa nadnaturalnej wielkości obracała się powoli, ukazując z profilu wklęsłą paraboliczną linię nosa, pukle fryzury i wydłużony kolczyk. Szli zapatrzeni w ekran, trzymając się za ręce. W chwili krótkiego przejaśnienia na sali zobaczyli koło siebie puste krzesła. Usiedli na samym skraju i czuł obecność Elżuni przy sobie z taką intensywnością, że omal nie dostawał zawrotu głowy.

Byli ze sobą przez miesiąc.

IX

Albin po dawnemu przesiadywał u Ewy, miał opracować dla żółtej serii jakiś anonimowy tekst otrzymany od Henryka Polety. Była to historia młodej hrabiny, która po powrocie z przyjęcia, zdejmując kolię przy świecy, zobaczyła w lustrze złoczyńcę. Ugrzązł przy tym wstępnym obrazie i ani rusz dalej, stanął nad krawędzią szmiry bojąc się ją przekroczyć. Dzień był duszny, męczący, powietrze nasycone elektrycznością wprawiało go w stan nerwowego podniecenia. Robert Miklas zadzwonił dopytując się, kiedy pani Ewa będzie w Warszawie. Po odłożeniu słuchawki nie wrócił już do przerwanej roboty, przez Roberta Miklasa przypomniała mu się Hela Zaklicka. Rozmawiał z Helą w zakładzie fotograficznym, kiedy stalował zdjęcia, i potem, kiedy je odbierał. Za drugim razem Hela mówiła najzwyklejsze banały, ale to, co przedtem usłyszał od niej o miss Alisson, ciągle mu wracało na pamięć. Posądzał Helę o taki sam niepojęty dar wygłaszania filozoficznych myśli, jaki mają u Szekspira niektórzy ludzie bez wykształcenia, dozorcy, klucznicy, intrygował go ten „moment szekspirowski" u Heli, wcale by się nie zdziwił, gdyby usłyszał od niej jeszcze inne zastanawiające rzeczy. To, że Hela Zaklicka, wbrew spodziewaniu, przy całej swojej żywotności nie zdołała się wygodnie urządzić, tłumaczył sobie niezależnością charakteru. Po zerwaniu z Bubrychem znowu tułała się od posady do posady. W zakładzie fotograficznym nie utrzymała się dłużej, jak dwa miesiące; żona fotografa, posądzając go o romans z Helą, czym prędzej ją stamtąd wygryzła. Słyszał o tym od Ewy. Ostatnio Hela dostała posadę kasjerki w dużym magazynie obuwia. Magazyn był niedaleko od Ewy, wchodziło się z bramy. Za kwadrans zamykano sklepy. Po drodze złapała go burza, zdążył jednak dobiec do tej bramy, zanim lunęło.

Burza oczyściła powietrze, fasady domów i szyldy, oddaliła się i ucichła, deszcz ciągle padał, tym lepiej — gromada przechodniów czekających w bramie wzmacniała pozory przypadkowego spotkania. Pracownicy magazynu wychodzili

z opóźnieniem. Heli jakoś nie było widać, albo przekazywała kasę, albo on nie miał do niej szczęścia. Nareszcie ukazała się w drzwiach, w granatowym kostiumie, z parasolem w ręce, zauważyła go od razu.

— Mogę pana wziąć pod parasol. W którą stronę pan idzie?

— W tę samą, co pani.

— No to proszę — odpowiedziała z szerokim uśmiechem.

Przejął parasol od Heli i niósł nad jej głową, uważając, aby rzadkie, ale duże krople deszczu, bębniące o czarne napięte płótno i ściekające po drucianym ożebrowaniu nie zamoczyły kostiumu Heli. Zabłąkana błyskawica blado rozświetliła przestrzeń, odprowadzana niepoważnym grzmotem. Obchodzili drobne kałuże. Ludzie z parasolami szli im na spotkanie przyśpieszonym krokiem, mijali ich z boku, przecinali drogę na ukos, nikt nie spacerował po deszczu jak oni. Wszyscy mówili głośno i w tej przemytej wodą akustyce każdy głos był daleki i podniesiony. Hela go wzięła pod ramię. To go ośmieliło do zapytania.

— Kiedyś słyszałem, że pewien typ z prowincji posyłał do pani aroganckie listy. Ten typ prześladuje panią dalej?

— Niech pan nie wywołuje wilka z lasu. Na razie mam spokój, ale czy na długo? Co do prowincji, to się pan wtedy, na ulicy, przesłyszał, ten człowiek kręci się po Warszawie. Wyglądem się nie wyróżnia: taki sobie, ani tęgi, ani chudy, średniego wzrostu...

— Projektuje lampy?

— Projektuje! — zawołała ze śmiechem. — Któregoś dnia przypomni sobie o mnie, postara się o brauning i zabije mnie na ulicy albo w bramie.

— Nic takiego nie zrobi. To na pewno nieszkodliwy maniak.

— Oh, panie Albinie, nic nie można wiedzieć — powiedziała miękko, przeciągle. — Żyjemy jak w obcym świecie. Ludzie są coraz mniej poczytalni. I nauczono ich strzelać.

— Jak się ten typ nazywa?

— Po co panu wiedzieć? I tak pan nic nie poradzi.

— Szkoda by pani było — powiedział wesoło i zaraz potem dodał ze złością: — Ten człowiek nie ma powodu!

— Czy zawsze się umiera z jakiegoś powodu? Mam przeczucie, że zginę nagłą śmiercią. Pan nie wierzy w przeczucia?

— Wierzę, ale w bardzo drobne. Można na przykład przeczuć, że się kogoś spotka na ulicy, albo że w ciągu pięciu minut telefon zadzwoni. Ale w sprawach ostatecznych...

Hela czekała na zakończenie zdania, ale on się zniechęcił i nie zakończył.

— Widać z tego, że pan ma szczęśliwe usposobienie — odezwała się po chwili. — Pan jeszcze pracuje dla Polety?

— Pracuję.

Hela skrzywiła się z niesmakiem.

— Niebieska seria, żółta seria... Bierzecie na siebie ciężki grzech. Te wynalazki i zbrodnie nie ujdą wam na sucho. Wszystko, co ludzie pomyślą, potem się spełnia. Niech się pan śmieje, proszę bardzo. Nawet w zabobonach jest ziarenko prawdy, a wy, panowie, nie zjedliście wszystkich rozumów.

— Pan dziedzic kupi jaśmin dla pani! — zaintonował wesoły głos spod muru. Chuda, piegowata dziewczyna siedziała na stołku między dwoma kubełkami pełnymi świeżych kwiatów. Wybrał dla Heli dużą wiązankę jaśminów. Deszcz ustał i można było zwinąć parasol.

— Ma pani ochotę pójść do kawiarni?
— Do kawiarni z orkiestrą?
— Dokąd pani woli.
— Słyszałam, że w Udziałowej występuje jazzband.
— Pojedziemy na jazzband.
— Dobrze, ale muszę się przebrać. To nie potrwa długo. Pan zaczeka kwadrans?

Mieszkała niedaleko. Zaczekał na ulicy, zdziwiony, że na razie wszystko mu sprzyja: burza, parasol, jaśminy... Po ustaniu deszczu ludzie powychodzili z bram, normalny ruch odradzał się na trotuarach, radość oczekiwania Heli mieszała się z niepokojem: chwytał się na tym, że wyławia spojrzeniem niepozornych przechodniów w zdeformowanych od deszczu kapeluszach. Każdy z nich mógł być prześladowcą Heli. W utrzymującej się akustyce podniesionych głosów ulica przepłukana deszczem kryła w sobie człowieka, który mógł zamordować Helę bez wyraźnego motywu. Prześladowca Heli nie przypominał pospolitych morderców, z którymi oswoił się przy żółtej serii, miał nieznane mu cechy patologiczne. Wierzył w tego prześladowcę i nie wierzył, po prostu nie wiedział, co o tym myśleć. Hela miała nad nim przewagę psychiczną, z łatwością mogła wmówić w niego brednię wymyśloną pod parasolem na deszczu. Zdrowy rozsądek burzył się przeciwko Heli, ale wyobraźnia grała pod jej dyktando, bo ta historia nie była odosobniona. Od pewnego czasu motywy psychopatyczne gromadziły się w pobliżu i zaczynały go osaczać.

Hela wróciła odświeżona, w czarnym filcowym kapeluszu podobnym do hełmu, pod którym uwydatniały się pukle jasnych włosów. Na ramionach miała puszystego lisa. Od niedawna po mieście krążyły taksówki, na razie było ich niewiele, ale szczęście mu ciągle sprzyjało, taksówka nawinęła się prawie w tej samej chwili, pojechali do Udziałowej, znaleźli się w sali napełnionej ludźmi i stukotem jazzbandu; usadowiono ich przy stoliku razem z jakąś parą, która się prędko ulotniła. Posiedzieli tam godzinę, potem Hela zaprowadziła go do małej restauracyjki, gdzie była wyborna kuchnia. Napili się starki i przeszli na ty. Wracali pieszo, rozbawieni, zgrani ze sobą, planowali wspólny wyjazd na lato. Hela miała dostać urlop na dwa tygodnie.
— To nie jest takie proste — zreflektowała się, kiedy stanęli przed bramą domu, gdzie mieszkała. — Pomówimy jutro.
— Przyjedziesz do Ewy?
— A co na to Ewa powie?
— Kiedy Ewa jest na wsi...
— Wiem, ale to wszystko nie jest takie proste, jak się tobie wydaje.

Podała mu rękę na pożegnanie.
— Przyjdę dla ciekawości, nigdy nie byłam u Ewy. Przyjdę po magazynie, kiedy się tylko ogarnę.

Robert Miklas otwierał sklep punktualnie o dziewiątej. Ciepły poranek był pełen rzeźwości, po wczorajszej burzy zapowiadał się piękny dzień. Miklas zostawił połówkę drzwi odchyloną pod prostym kątem i nawet ją podparł jakimś ślusarskim narzędziem, aby napuścić świeżego powietrza do sklepu. Zajęty był umacnianiem ważnego haka przy półce, który ostukiwał młotkiem. Zdziwił się, że Albin tak wcześnie przyszedł, popatrzył na niego przeciągle przez wypukłe szkła w rogowej oprawie. Albin poprosił o dwie żarówki. Miklas odłożył młotek do stojącej na podłodze drewnianej skrzynki z narzędziami, pod-

szedł do innych półek, wyciągnął dwie żarówki w opakowaniu Philips Argenta, ażeby sprawdzić, czy świecą. Albin zmęczonymi oczami — nie spał jednak dobrze tej nocy — patrzył na wąskie, trochę wypukłe plecy Miklasa, potem przeniósł spojrzenie na skrzynkę, gdzie leżały narzędzia ślusarskie. Młotek był młotkiem, śrubokręt — śrubokrętem, gwoździe — gwoździami, kształty potwierdzały tożsamość rzeczy, tylko klucz do gwintów dużego formatu wywoływał metaforę, przyciągał spojrzenie połyskiem, martwotą i grymasem śniętej ryby. Może to był zwyczajny szczupak, a może jedna z tych ryb głębinowych, o których opowiadał mu kiedyś Kałuski. Wystarczyłoby jednak wziąć to w ręce, a klucz byłby znowu kluczem.

Oderwał oczy od skrzynki i spojrzał w górę, gdzie wisiały lampy na sprzedaż. Udawał, że zaciekawiła go lampa rurowatej konstrukcji.

— To nowoczesna konstrukcja — wyjaśnił Miklas. — Wykonanie zgrabne. ale nikt tego nie bierze.

— Czy pan pamięta takiego gościa, co przychodził tu z projektami za czasów Heli Zaklickiej? Zdaje się, że pan już wtedy funkcjonował.

— Za czasów Zaklickiej? Ona tu nie rządziła.

— Nie o to idzie, czy Zaklicka rządziła...

— Jak nie rządziła, to nie były jej czasy.

Żarówki były sprawdzone i zapakowane. Albin zapłacił, wziął pakiecik. Spojrzeli na siebie przegrodzeni kontuarem.

— Pan nie pamięta, kto to był?

— Niech pan lepiej uważa na siebie. Zaklicka panu zamąci głowę.

— Nie pytam pana o radę.

Usłyszeli chrząknięcie. Jakiś klient, jowialny grubas, przyszedł po jedną żarówkę. Albin skorzystał z tego, że Miklas się zajął klientem, podszedł do skrzynki z narzędziami, wyciągnął klucz do gwintów, położył go sobie na dłoni, oglądając z bliska. Zastanawiał się, na czym polega podobieństwo do śniętej ryby.

— Niech pan to rzuci — powiedział Miklas podniesionym głosem.

Albin obrócił się zdziwiony. Grubasa już nie było w sklepie, zostali sami, on z tą śniętą rybą na dłoni i Miklas stojący za kontuarem. Miklas był na oko spokojny, ale grała w nim ukryta nerwowa pasja.

— Pan przychodzi z samego rana męczyć mnie Zaklicką i chwyta się pan za narzędzie. Do czego to podobne?

— Pan się przeraził? No to przepraszam...

Wpuścił z powrotem tę rybę do skrzynki, zapomniał, że to kawał ciężkiego metalu. Klucz do gwintów zderzył się z młotkiem, wydając ogłuszający łoskot.

— Mnie pan nie nastraszy — powiedział Miklas odwracając się bokiem.

Łoskot ściągnął do sklepu szwagierkę Miklasa. Nadbiegła w chwili, kiedy Albin wychodził, odprowadziła go do drzwi podejrzliwym, zgorszonym spojrzeniem. Albin już wiedział, że więcej tu nie wróci. Od czasu, jak Miklas został wspólnikiem Ewy, nie wypadało korzystać z rabatu. Takie same żarówki po tej samej cenie można było kupować w pobliżu domu.

Incydent z Miklasem przeszedł bez echa, Ewa nie dowiedziała się o niczym. Nie tylko dlatego, że incydent był zbyt niedorzeczny. Po wyjściu ze sklepu Albin zaczął podejrzewać, że to Robert Miklas pisał do Heli obelżywe listy. Hela nie chciała kompromitować przed nim wspólnika Ewy, podawała mylące szcze-

góły. Ta hipoteza miała słabą stronę, nie tłumaczyła strachu Zaklickiej. Miklas osiadły w mieszkaniu za sklepem, obarczony rodziną żony, nie wyglądał groźnie, ale może Hela znała go lepiej, miała okazję przyjrzeć mu się w tych czasach, kiedy nocował w sklepie ze swoim sakwojażem i na glans wyczyszczonym rondelkiem, którego już nie miał używać w żadnej podróży.

Wieczór był ciepły, Hela przyszła bez lisa, z żakietem na ręce. Z ciekawości obejrzała wszystkie pokoje. W stołowym zobaczyła postawione przez Albina na kredensie nalewki w karafkach i zaczęła się śmiać.

— Wyciągnąłeś to ze spiżarki pani Ewy? To wszystko nie ma sensu!

— Rozmawiałem dziś rano z Robertem Miklasem. Czy to nie on posyłał do ciebie te listy?

— Ach, nie mów mi już o tym, wiesz, że jestem przesądna.

— Jeżeli to Miklas, to nie masz się czego obawiać.

— Mam tego dosyć! Słyszysz? Niepotrzebnie tu przyszłam.

Zdenerwowała się i poszła oglądać z bliska figurki — alabastrową Psyche i Dantego z brązu.

— Napijesz się wiśniówki?

Obróciła się do niego raptownie.

— Po coś chodził do Miklasa?

— Nie będę się przed tobą tłumaczył. Napijesz się wiśniówki?

— Oczy sobie zafundowałeś jak dorożkarskie latarnie, ale charakter masz brzydki jak małpa. Myślisz, że jestem strachliwa. A do tego jeszcze myślisz, że jestem zaraza.

— Napijesz się wiśniówki?

— A idźże z tą swoją sakramencką wiśniówką!

Wychodząc z pokoju dorzuciła:

— Spotkamy się kiedy indziej, kiedy będziesz starszy.

Zanim się otrząsnął, już jej nie było w mieszkaniu. Pochował karafki z nalewkami z powrotem do spiżarni i wyszedł na miasto.

Koło Małej Ziemiańskiej spotkał Kałuskiego.

— Czy pan zauważył, że w gabinecie Henryka Polety urzęduje kto inny? — zapytał Kałuski.

— Zauważyłem rudawego dryblasa, nazywa się Ambrodziewicz. Robi pan coś dla Polety?

— Skończyłem małą opowiastkę do żółtej sierii — powiedział Kałuski z nutą zakłopotania. — Jutro mu to odnoszę.

— Ja też się wybieram do Polety.

— Może pójdziemy razem?

— Chętnie, panie Józefie. Ostatnim razem, kiedy widziałem Poletę, mówił mi, że wydawnictwo przestało go interesować. Zdaje się, że po prostu wziął sobie urlop i Ambrodziewicz zastępuje go czasowo.

— Faktotum — potwierdził Kałuski — ale poza tym?

— Poza tym nic o nim nie wiem.

— Nie rozgryzłem go jeszcze, ale podejrzewam, że to wspaniały umysł. Pan się przekona!

— Pan jest entuzjastą, w każdym nieznajomym pan widzi sprzymierzeńca.

— A pan nie widzi? No, to mi pana żal!

Ambrodziewicz, wysoki, czerstwy blondyn w butach z cholewami, lekko

utykał na prawą nogę. Była to pamiątka z okopów, w 1915 roku, służąc w wojsku rosyjskim, dostał na froncie kilka odłamków austriackiego szrapnela. Wprowadził Kałuskiego i Albina do gabinetu, załatwił rzeczowo wszystko jak należy: od Kałuskiego przyjął rękopis, wypłacił mu zaliczkę przygotowaną w kopercie, wyciągnął z szuflady szpalty najbliższego numeru niebieskiej serii z kawałkami opracowanymi przez Albina i dał mu to do korekty na miejscu. Kałuski pomagał Albinowi. Ambrodziewicz zajął się lekturą innych szpalt.

— Panowie jeszcze wydają swój almanach? — zapytał, kiedy tamci skończyli swoją robotę. — Zdaje się, że ostatni numer wyszedł na wiosnę?

— Utknęliśmy — odpowiedział Kałuski. — Na razie nie mamy finansisty.

— Czy to jedyny powód?

— A jakiż inny? — zdziwił się Albin.

— Może panowie doszli do impasu, do ślepego muru? Skończyła się faza świeżości...

— Pan wróży z powietrza.

— Wróżę z powietrza — potwierdził Ambrodziewicz. — Całą prawie młodość przesiedziałem w lasach, potrafię przewidywać z lotu ptaków pogodę i nie tylko pogodę.

Przygładził sobie włosy jakimś powolnym wspomnieniowym ruchem, patrzył wprost na Albina, jakby mówił o nim.

— Z początku, w pierwszej młodości, przypominamy gąbkę, która wchłania świat i upaja się rzeczywistością. Pod przykrywką rozwijającego się intelektu ukrywamy zmysłowe zdziwienie. Od tego stanu do ogólnego przeczucia dziwności dzieli nas tylko jeden krok. Ja wykonałem nawet krok podwójny. Kiedy poczucie dziwności doszło do krystalizacji, chciałem to potraktować jako swoistą formę poznania, trzeba jednak panom wiedzieć, że nigdy nie szedłem za Bergsonem.

— Zapewne — odpowiedział Kałuski bez przekonania, umyślnie wzdłużając to papierowe słowo. — To było w czasach wesołych wdówek, słomianych wdowców i kapeluszy panama. Pan nas rozczula! Pan nas doprowadza do łez. Jesteśmy jak podstarzałe modystki wspominające młodość. Słuchamy, niech pan mówi. Czy pan szedł za Bergsonem, czy za jego cieniem, w żadnym wypadku nie możemy się zgodzić na odmawianie umysłowi zdolności poznawczych. W kraju, gdzie pogarda intelektu stała się dewizą narodową... Proszę niech pan mówi.

— Za pozwoleniem — odpowiedział Ambrodziewicz spokojnie — mówię, jak było. Jak panowie chyba zauważyli, mówię w czasie przeszłym. Chciałem więc przeciwstawić poczucie dziwności uzurpacjom wiedzy ścisłej. Miał to być klucz do tajemnicy bytu.

— Panie Ambrodziewicz — jęknął Albin — pan tak ładnie zaczął, niech się pan zlituje...

— Pojęcia się zmieniły — ciągnął Ambrodziewicz niczym nie zrażony. — Czy mówimy o tajemnicy, czy o jedności bytu, nie będzie w tym wielkiej różnicy. Poszukiwanie tajemnicy jest poszukiwaniem jedności. Ludzie mogą uznać świat tylko wtedy, kiedy go ujmą jako jedność i całość.

Kałuski milczał. To milczenie znaczyło: nudziarz.

— A co się stało z tym poczuciem dziwności? — zapytał Albin.

— Zostałem obrabowany. Gdybym mógł wskazać osobę, albo fakt, albo

grupę faktów, byłoby pół biedy. Byłaby to tylko moja osobista klęska. Ni potrafię wskazać nic konkretnego. Suma ułamkowych doświadczeń doprowa dziła do tego, że któregoś dnia obudziłem się innym człowiekiem.

— Czy to było w lazarecie? — zapytał Albin.

— Nie, znacznie później.

Kałuski westchnął.

— Słuchamy, niech pan mówi.

— Poglądy na wiedzę też się zmieniły. Nikt dziś nie mówi o bankructwi wiedzy ścisłej, ale to, co się stało w ciągu tych lat, nie przeczy moim ówcze snym przewidywaniom. Od czasu Einsteina każda nowa teoria coraz bardzie oddala się od codziennej świadomości człowieka. To nie wróży nic dobrego Nowe teorie są ważne tylko w pewnym zakresie, nie obejmują całości, dawn jedność systemu poznawczego rozpadła się i nikt jej nie przywróci. Jeżeli na wet formuły matematyczne zbiegną się kiedyś w jeden wzór, to ta jednoś formalna nie będzie mogła zaspokoić metafizycznej potrzeby człowieka. A te raz przejdźmy do filozofii moralnej. Proszę posłuchać...

— Niech pan wybaczy — powiedział Kałuski — o filozofii moralnej będziem słuchali, kiedy pan ją ubierze w trykot i wsadzi na trapez.

— W takim razie pomówimy o technice. Panowie mają zaufanie do technik

Albin i Kałuski dosłyszeli w tych słowach nutę ironii. Kałuski pedantycz nie ułożył przeczytane szpalty na krawędzi biurka.

— Czy pan wie, że maszyna niszczy całe życie duchowe, że system Taylor otępia ludzi, że grozi nam człowiek-robot? Bujdy, proszę pana! Te ogran piosenki z dziewiętnastego wieku tyle samo warte, co tajemnica bytu. Dub smalone niemieckich duchologów! Lamenty o alienacji! Tragizm kultury du chowej! Ogłupianie ludzi. Im wcześniej pogrzebiemy kulturę fatermerde rów, tym lepiej. Technika ją wykończy, na tym polega wspaniał rola techniki. Powiem panu co innego. Czy pan wie, że produkuje się bom by? Można zniszczyć Europę. To się może zdarzyć.

Ambrodziewicz wysłuchał pobłażliwie.

— Pan to nie pierwszy mówi.

— Nie mam pretensji do pierwszeństwa.

— Mechanizm wojny i pokoju nie zależy od garstki intelektualistów. Pano wie o tym wiedzą tak samo, jak ja. Poddajecie się innym złudzeniom. Pro jektujecie człowieka, który panuje nad maszyną. Jeżeli trzeba będzie inżynie rów i techników, to rozmnożą się bez waszej pomocy.

— Pan nas myli z Walerym! — zawołał Kałuski. — Niestety, to było do prze widzenia. Walery uwikłał się w kilku konstruktywnych, bezpłodnych ideach które wcale nas nie ciekawią. My nie postulujemy.

— Czy pan może powiedzieć w kilku słowach, czego szukacie w człowieku Czym jest dla was osobowość ludzka? Kim my sami jesteśmy?

— Każdego dnia kim innym — odpowiedział Kałuski wesoło.

— Panowie się śmieją z generalnych pytań, panowie żartują! Prędzej czy później sami się przekonacie, czym się staje osobowość odarta z harmonii we wnętrznej, wytrącona z równowagi — staje się ofiarą obsesji.

Kałuskiego poniosło, aż zerwał się z krzesła.

— Nic podobnego! Staje się istotą dynamiczną, wspaniałą, wielopostaciowa istotą nie dającą się określić jednoznacznie.

— Interesuje was rozbicie osobowości? Rozejrzyjcie się wśród wariatów, schizofreników...

— Nie, proszę pana! Nas interesuje człowiek dzisiejszy, ale normalny. Pierwszy lepszy przechodzień z ulicy unosi w sobie świat, który trzeba odkryć.

— Człowiek normalny! — zawołał Ambrodziewicz z politowaniem. — Interesuje was człowiek normalny! I z góry znacie granice normy? Panowie, czym się różnicie od starych racjonalistów, do których nie chcecie się przyznać?

Cios był niespodziewany i widocznie celny, Kałuski zaniemówił na dłuższą chwilę, znalazł się z powrotem na krześle. Ambrodziewicz poczuł przewagę i teraz odgrywał się na całego.

— Panowie, brak wam konsekwencji, śmiałości, nie potraficie doprowadzić żadnego ze swoich szaleństw do końca. Nawet rozbicie osobowości kusi was tylko zewnętrznie. Kto z was próbował spojrzeć na to od wnętrza? Kołyszecie się na sprzecznych prądach i kręcicie się w kółko. Uwzględniacie możliwość katastrofy i nie chcecie się wyrzec programowego optymizmu. I tak we wszystkim!

Namacał palcami kolano kontuzjowanej nogi.

— Jeżeli nawet nie dojdzie do ostatecznej katastrofy, jeżeli Europa nie zginie, to następna wojna tak ją wyniszczy, tak sponiewiera ludzi, że nie będzie już nic do wykrywania w żadnym przechodniu z ulicy.

Spojrzał na Albina.

— Pan chciał usłyszeć, co się stało z poczuciem dziwności? Mówiąc pokrótce, któregoś wieczoru położyłem się spać z poczuciem dziwności, obudziłem się z poczuciem bezsensu. Może jestem prekursorem, ale niech mi panowie nie zazdroszczą.

— To ciekawe — powiedział Kałuski przykładając pięść do podbródka. — To pana zbliża do nas! Absurd jest istotnym elementem nowej sztuki.

— Panowie w tym widzą źródło sarkazmu czy metodę zaskoczenia, ale ja mam na myśli metafizyczne poczucie bezsensu, gęste, bez barwy, ciemne, obsesyjne poczucie, które w sferze działania może prowadzić do straszliwych konsekwencji.

— Do zbrodni — powiedział Albin.

— Doskonała koncepcja do żółtej serii — przyznał Kałuski. — Człowiek opętany poczuciem bezsensu staje się mordercą. Napiszemy to do spółki z panem Albinem.

— Do żółtej serii? Nie to miałem na myśli — powiedział Ambrodziewicz. — Panowie uważają to za dobry pomysł literacki? Czynności umysłu poprzedzają działanie. Dotychczas ludzie opętani poczuciem bezsensu popełniali samobójstwo. Na przyszłość możliwe są zbrodnie.

— Pan ma jednak świetne pomysły — upierał się Kałuski. — Co by pan powiedział o założeniu miesięcznika?

— Pieniądze by się może znalazły, ale to nie prowadzi do celu.

— A co pan proponuje?

— Zdaje się, że panowie mnie źle zrozumieli. Proponuję uwolnić się od własnej osobowości. Trzeba szukać rozmaitych metod: politycznych, technicznych i wszelkich innych aż do terroru włącznie. Ten proces i tak się odbywa, ale za wolno. Trzeba przyspieszyć tempo.

Lekko utykając kręcił się po pokoju, segregował papiery na biurku i stoliku.

Kałuski wodził za nim oczami, zastanawiał się, co by tu jeszcze powiedzieć. Albin przynaglił go do wyjścia.

— Prekursor — mruknął, kiedy znaleźli się na ulicy. — To wszystko nie trzyma się kupy.

— Szaletowy metafizyk — powiedział Kałuski. — Znajdziemy kogo innego.

Stracili chęć do rozmowy i szli przez długi czas milcząc.

X

Sekretarka dyrektora, sympatyczna kobieta koło trzydziestki, siedziała za sosnowym biurkiem w niedużym pokoju. Za jej plecami drzwi otwarte na oścież ukazywały gabinet, gdzie nie było w tej chwili nikogo.

— Dostałem z waszej firmy list w sprawie prospektu, nie wiem, czy jeszcze aktualny. List się przeleżał u mnie kilka dni, byłem na wakacjach. Nazywam się Karcz.

— Czekaliśmy na pana przyjazd. Dyrektor nie zwracał się do kogo innego, ale sprawa stała się nagląca. Czy pan może dostarczyć nam tekst dziś po południu, koło piątej? Dla pana to drobiazg. Dam panu materiały informacyjne.

— Jaka ma być objętość tekstu?

— Stronica maszynopisu.

Pochyliła się, aby wyciągnąć materiały informacyjne z dolnej szuflady biurka. Na ścianie wisiała fantazyjna mapa Cejlonu, złota plama na granatowym tle miała oznaczać plantacje, z których pochodziła importowana herbata. Biuro było świeżo zainstalowane, w pokojach pachniało pokostem.

Sekretarka położyła przed nim sczepione spinaczem kartki maszynopisu.

— To dla pana.

— Czy pani nie wie, kto mnie polecił?

— Nie wiem. Dyrektor podyktował mi list do pana. Inżynier Frankowski. Panowie się nie znają?

— Zdaje się, że nie. A jak to ma być honorowane?

— Zaraz panu powiem.

Zajrzała do jakiejś księgi.

— Pięćdziesiąt złotych — powiedziała z uśmiechem dobrej wróżki. — Za reklamę się płaci.

Po powrocie do domu Albin przeczytał materiały i z początku nie miał pojęcia, co robić z tym fantem. Potem powiedział sobie, że nie istnieją żadne normy dla prospektu reklamującego herbatę i on je dopiero ma wprowadzić. Napisał tak, jak mu się widziało, przepisał na maszynie u Ewy, odniósł koło piątej i wręczył sekretarce. Drzwi gabinetu były zamknięte, dyrektor siedział u siebie. Albin dostał od sekretarki kwit do kasy, wypłacono mu należność i pomyślał, że już po kłopocie. Nie, to by było zbyt proste — sekretarka odszukała go przy wyjściu. Dyrektor go prosił na chwilę do siebie.

Wiedział już, kto jest tym dyrektorem. Podczas obiadu, kiedy opowiadał o tym tajemniczym zamówieniu, ojciec mu przypomniał, że pan Wacek nazywa się Frankowski. Pan Wacek już dawno nie przychodził na bilard, wyniósł się z dzielnicy, wypłynął na szerokie wody i tytułował się inżynierem. Wyszedł zza biurka, zamaszyście wyciągając rękę.

— Witam, witam, panie Albinie! Chciałem z panem przekonsultować pewne drobne zmiany.

Tekst Albina leżał przed nim na biurku. Zaczęła się konsultacja. Pan Wacek odczytywał głośno poszczególne zdania, wyrywał z nich słowa, brał je na słuch, odważał na niewidzialnej wadze, oceniał szóstym zmysłem, proponował inne, przymierzał do zdania, zapalał się i zniechęcał, cofał się i wracał do pierwotnego tekstu, męczył się tą syzyfową robotą, aż pot mu występował na czole, które ocierał chusteczką. Albin chętnie by zwrócił pięćdziesiąt złotych, byle się stąd wynieść, nie miał noża na gardle. Mordęga pana Wacka przypominała mu coś bardzo intymnego, widział w tym karykaturę swoich własnych wysiłków, kiedy borykał się ze słowami układając wiersze. To podobieństwo wyglądało jak złośliwy żart jakiegoś nieznanego sprawcy. Drzwi się powoli uchyliły, do gabinetu weszła sekretarka, aby zapytać, czy będzie jeszcze dyrektorowi potrzebna. Pan Wacek właśnie oceniał słowo, od którego może zależał los całego przedsiębiorstwa, ale nie chciał się z tym zdradzić przed sekretarką; bez przejścia, zdecydowanym ruchem wyciągnął do niej tekst Albina.

— Proszę to jutro posłać do druku.

Sekretarka wyszła.

— Tu każde słowo jest ważne — powiedział pan Wacek na usprawiedliwienie.

— Pan przecenia słowo.

— Od kogo to słyszę? Idziemy, panie Albinie, był pan kiedy w Bagateli?

Zaciągnął go do modnej sezonowej kawiarni w ogródku. Stoliki były gęsto ustawione, panował tu jakiś ruch nieustanny i gwar utrudniający rozmowę, ale wcale nie trzeba było rozmawiać, wystarczyło siedzieć i gapić się na ludzi. Wśród obcych twarzy, z którymi nie zdołał się jeszcze oswoić, Albin dostrzegał twarze znajome skądinąd. Sezon się kończył, drzewa przeciągle szumiały nad głową i w powietrzu czuło się jesień. Do pana Wacka przysiadło się dwóch młodych adwokatów, potem i trzeci — Żabiński, z nosem boksera.

— Ja także idę — powiedział Żabiński, kiedy Albin wstał od stolika. — Skorzystam z okazji, żeby z panem pomówić o wspólnych znajomych.

Wyszli z kawiarni.

— Pan chyba dobrze zna doktora Cetnę? — zapytał Żabiński.

— Michała?

— Neurologa.

— Przychodziłem kiedyś do Cetnów, ale to było dawno.

Mówiąc to, pomijał krótką wizytę, którą złożył Amelce wiosną po jej połogu. Amelka urodziła zdrowego syna, była pochłonięta dzieckiem i na razie nic nie zapowiadało odnowienia bliższych stosunków z Cetnami.

— W każdym razie pan jest dobrym znajomym doktora Cetny — powiedział Żabiński. — Byłbym panu bardzo wdzięczny, gdyby pan przy okazji zechciał powiedzieć o Cetnie coś pochlebnego Walentynie, coś, co by ją mogło zainteresować.

Nazywał żonę pełnym imieniem. Walentyna to brzmiało szlachetniej niż Wala.

— Nie mam okazji widywać pani Walentyny.

— Pan nas może odwiedzić.

— Pani Walentyna nie będzie się liczyła z moim zdaniem. Prędzej by mnie wyśmiała.

— Wiek nie odgrywa tu żadnej roli, niech mi pan wierzy! Walentyna ma dla pana dużo szacunku ze względu na Nastkę.

— Nie rozumiem, dlaczego panu na tym zależy.

— Walentyna nie lubi się leczyć. Chcę ją namówić na dobrego lekarza, chcę, żeby się Cetno nią zajął.

— Michał Cetno?

— Michał Cetno to wschodząca gwiazda.

— Michał Cetno?

— Może pan uważa, że to szarlatan?

— Cetno szarlatan? Nic podobnego.

— No więc? Pan nie słyszał o metodzie Cetny? To dziwne, że pan nie słyszał. Cetno nie przyjmuje pacjentów u siebie. Odwiedza ich na miejscu, bada warunki, oswaja się z otoczeniem, z obrazem ich życia. To ciekawa metoda. Pan nie uważa?

Albin nie odpowiedział.

— Ciekawa metoda — powtórzył Żabiński. — To się panu powinno spodobać.

— Nie jestem wprowadzony w tę dziedzinę, ale mam wrażenie, że z samej wizji lokalnej jeszcze nic nie wynika.

— To jasne! Zależy kto robi wizję lokalną, wybitny diagnosta czy jakiś mydłek. Pan się dziwi, dlaczego wciągam pana w tę sprawę? W takich okolicznościach człowiek nie kieruje się racjonalnymi motywami. Nie wchodząc w szczegóły, powiem panu tyle, że stan Walentyny pogorszył się zimą, kiedy znowu zetknęła się z Nastką. To na nią podziałało. Zniszczyła wszystko, co namalowała. Niech pan pomyśli: te same aspiracje, nadzieje, te same przejścia i rozczarowanie. Jedna to wzięła lekko i strąciła pył z obuwia, druga zamyka się w sobie, wpada w melancholię, dusi się w zwykłym pokoju. Co dla jednej było zabawą, dla drugiej stało się początkiem neurozy. Pan był bliski Nastce, myślę że pan to zrozumie.

— Pan to sobie ładnie rozłożył: jedna jest taka, a druga inna. Pan nie zna Nastki, pan nie może wiedzieć, co Nastka brała na serio, a co na niby. Widziałem panią Walentynę tej zimy, wcale nie wyglądała na chorą.

Żabiński spojrzał na niego z urazą. Miał do tego słuszne prawo. Albin spodziewał się, że teraz nastąpi szybkie pożegnanie. Stało się inaczej, Żabiński energicznym ruchem zatrzymał przejeżdżającą taksówkę, otworzył drzwiczki.

— Jedziemy.

Ten człowiek nawet nie pytał, czy on ma czas i ochotę, próbował narzucić mu swoją wolę. Nie wypadało się wymawiać, wsiadł więc do auta i pojechali, po cichu jednak rezerwował sobie swobodę dalszego postępowania.

— Pan słyszał o klaustrofobii? — spytał Żabiński.

— Nie słyszałem.

— Nie dziwię się, bo to rzadka choroba. Walentyna nie mogłaby jechać tym autem dłużej niż pięć, siedem minut. Co innego, gdyby auto było odkryte. Walentyna nie znosi ciasnej przestrzeni. Na tym właśnie polega klaustrofobia.

Jechali na daleki Mokotów. Po drodze Albin dowiedział się, że jadą do starej willi, należącej do rodziny Żabińskiej. Willa pamiętała jeszcze te czasy, kiedy latem wyprawiano rodziny do Mokotowa na wakacje. Teraz była skanalizowana i miała światło elektryczne, rodzina Żabińskiej mieszkała tu na stałe

Na krańcu miasta silniej odczuwało się przedwczesną jesień, wiatry tu rozpraszały urwane zeschłe liście po dachach niskich, jednopiętrowych budynków, na szopach zaciekających od deszczu, między płotami, w nie wyschniętych kałużach.

Willa była solidnie ogrodzona żelaznymi sztachetami na cementowym murku. Minęli żelazną, dwuskrzydłową, ozdobną bramę. W głębi, zasłonięty wysokimi drzewami, stał murowany jednopiętrowy domek w popielatym kolorze. Aleja prowadząca do domu rozwidlała się w połowie drogi.

— Mieszkamy z Walentyną w lewym skrzydle — wyjaśnił Żabiński. — Najlepiej będzie, jeżeli pan łaskawie pójdzie tędy, drogą do bocznego wejścia. Zawiadomię Walentynę i otworzę panu drzwi.

Sam poszedł prosto do głównego wejścia, nie poszedł, ale pognał. Albin widział z daleka, jak Żabiński, szybko przebierając nogami, wyciera podeszwy o słomiankę. Ten człowiek, zużywający mnóstwo energii na to, żeby go zetknąć z Walentyną, przypominał mu diabła, który się niepotrzebnie trudzi.

Żabiński zniknął we drzwiach głównego wejścia, Albin szedł bez pośpiechu węższą odnogą alei, obiegającą dom z lewej strony, po drodze omal nie ocierał się głową o niskie gałęzie, o liście wilgotne od rosy, przeważnie zielone, chociaż trafiały się już i cieliste, żółte, pomarańczowe. Miejscami liście leżały strącone w alei na wilgotnej, rozpulchnionej ziemi. Idąc tą aleją, zapuszczał się w pamiętnik Nastki. Jeżeli ten pamiętnik istniał, to była w nim ta ozdobna brama, parterowy domek, aleja, za którą zobaczył z daleka rondo otoczone jodełkami, przystań dla pojazdów. To rondo było także w pamiętniku Nastki, tak samo bez pojazdów, w alei nie ścinano niskich gałęzi, bo nikt tu od wielu lat nie zajeżdżał.

Stanął przed bocznym wejściem i, zaledwie wytarł stopy o słomiankę, już drzwi się otworzyły, Żabiński wprowadził go przez krótką sionkę do wielkiego pokoju o pięciu oknach i wysokim suficie.

Meble zebrane z różnych garniturów tonęły w rozmiarach tego wnętrza. W bliższym rejonie skupiał się czerwony mahoń, w głębi pokoju, gdzie zobaczył Żabińską, w jaśniejszej, sypialnianej strefie, powtarzało się szerokie na trzy palce, czarne obramowanie na kremowym tle. Motyw ten występował na wielościennym parawanie zasłaniającym łóżko, na konsoli i na kloszu z papier-maché nakrywającym lampę. Był jeszcze inny rejon, gdzie leżało trochę książek na półkach i gdzie królowała otwarta w tej chwili sekretera z inkrustowanymi fornierkami. Wszystko to razem wyglądało jak magazyn z kompleksami starych mebli, jak magazyn wszystkich wnętrz, które widział w ostatnich latach i które łączył z ludźmi, jak wynaturzona wizja zwykłego mieszczańskiego pokoju, do której Ambrodziewicz wtrącił swoje metafizyczne pytanie, czym jest osobowość ludzka.

Żabińska przywitała go z nikłym uśmiechem.

— Dostał pan może jakieś wiadomości od Nastki?

— Na wiosnę dostałem odkrytkę z południowej Francji. Pisała, że może się przeniesie gdzie indziej. To wszystko.

— To wszystko — powtórzyła Żabińska. — Ja też dostałam kartkę w tym samym czasie. Nastka nie lubi pisać, zwłaszcza kiedy listy muszą się urwać prędzej czy później. Chce pan zobaczyć obrazek Nastki?

Żabiński przepadł w głębi pokoju. Podeszli do ściany we dwójkę. Na pustym odcinku wisiał jeden z tych czterech obrazów Nastki, które kiedyś oglądał na wystawie razem z Wieligocką.

— To dziwnie wypłowiało — zauważył. — Na wystawie ten obraz tryskał kolorami.

— Miałyśmy niedobre farby. Po pewnym czasie kolor wietrzeje. Kiedy Nastka była tu zimą, gniewała się o ten obraz. Ledwo to wybroniłam.

— Wieligocki jest przekonany, że Nastka zostawiła pamiętnik, że zostawiła go u jakiejś bliskiej znajomej.

— Niech go pan uspokoi. Nastka nie pisała pamiętnika.

— Uspokajałem Wieligockiego jak mogłem, ale on nie wierzy. Kitowiczowie go straszą.

— Niech się pan trzyma od nich z daleka, to jedyna rada. Z czasem zapomną o Nastce i zajmą się kim innym. Spodziewam się, że pan nikogo nie ściągnie mi na głowę.

— Nie ma obawy, zaręczam!

— To dobrze — odpowiedziała nie dowierzając. — Niech się pan nie martwi, pamiętnika nie ma.

— Nie martwię się, jeżeli jest w pani rękach.

— Pan jest bardzo uprzejmy — zaśmiała się pierwszy raz głośno.— W gruncie rzeczy pan wierzy w urojenia czy wymysły Kitowiczów. Proszę, niech pan szuka. Niech pan policzy, ile tu szufladek. Skrytek pan nie policzy.

Pokazała mu ręką otwartą sekreterę, jakąś szafkę, jakąś komodę, nie brakło tu miejsca na pamiętnik Nastki. Przestała się śmiać i powiało od niej mrożącym chłodem. W tej obcej mu kobiecie była cząsteczka Nastki, ostatnia cząsteczka, która pozostała tutaj, w Warszawie. To było tak, jak gdyby ten chłód pochodził od Nastki. Ta chwila przyprawiła go o ubytek przytomności, był o krok od synkopy, od stanu nieistnienia. Podeszli do stolika, gdzie Żabiński napełniał kieliszki wermutem.

— Pan Albin dobrze zna doktora Cetnę. Pan Albin tak samo słyszał, że to wschodząca gwiazda. Cetno ma świetne wyniki.

— Cetno czy licho, nie widzę różnicy. Ten pokój o niczym nie świadczy — powiedziała Żabińska do Albina. — Dawniej tu urządzano wieczorki taneczne dla młodzieży albo chłopcy się tu fechtowali. Dano mi ten pokój, bo tu malowałam, przyzwyczajono się do tego w rodzinie i nikt się ze mną nie zechce zamienić.

Żabiński czekał na interwencję Albina, wyraźnie naglił go spojrzeniem, kto wie, może nawet próbował na nim hipnozy. Nazwisko Cetny nie chciało przejść Albinowi przez gardło. Wiedział, że i tak to nie ma żadnego znaczenia. Dał się co prawda porwać autem z ulicy, ale do niczego się nie zobowiązał. Zaraz po wypiciu wermutu wstał, podziękował Żabińskiej za pokazanie mu obrazu Nastki, zaczął się żegnać. Żabińska nie próbowała go zatrzymać, Żabiński był wściekły. Oboje odprowadzili go do bocznego wyjścia, wracał tą samą odnogą alei, którą szedł tu przedtem. W połowie drogi między domem a bramą chwycił go strach przed Żabińskim, rozglądał się, czy ten nie wypadnie z głównej sieni, aby go zboksować. Chciał przyśpieszyć kroku, ale podeszwy grzęzły w rozmiękłym gruncie. Przeraził się na dobre i zaczął uciekać, zbierając na twarz i ubranie wilgoć z potrącanych gałęzi. Leżące na ziemi liście migały mu

przed oczami, zielone, żółte, cieliste, z rzadkim akcentem pomarańczowym, miał wrażenie, że po liściach łatwiej mu się biegnie. Był już blisko bramy, kiedy przypomniał sobie okolicznościowe zdanie Nastki wypowiedziane kiedyś jesienią w Ogrodzie Pomologicznym: „Te cieliste liście mają w sobie coś organicznego". Zmusił się do spokojnego kroku i wyszedł z willi nie oglądając się za siebie.

Wracał tramwajem. Patrzył przez okno na domki, drzewa, parkany. Ściemniało się i deszcz zaczął padać. Wjeżdżał z powrotem między wielopiętrowe kamienice, zamazane światła miejskie przesuwały się za szybą. Pamiętnika Nastki nie było, był tylko mały obrazek na ścianie, smutny kwadracik z wyparowanym kolorem w obszernym pokoju, w którym kiedyś Nastka malowała, w pięciookiennym pokoju Walentyny, który był obrazem neurozy albo groteskowym żartem. Jakie to było wydziwaczone w porównaniu z Nastką, jakie ubogie! Gnębiło go przypuszczenie, że może to jednak było podobniejsze do Nastki, niż jemu się zdawało, że wcale nie było w Nastce tego bogactwa, które on w niej widział, że migotliwy świat Nastki był tak samo ubogi, jak świat Walentyny. Smucił się i zaciskał zęby ze strachu przed łzami słabości. Czas już było zapomnieć o Nastce, jak zapomina się o innych ludziach.

Tego roku Maks Blaufeld przyjechał później niż w roku ubiegłym, skomunikował się z Albinem dopiero pod koniec ferii. Spotkali się po południu u Ewy.

— Byłeś u Wieligockiego? — zapytał Albin.

Maks rozłożył ręce.

— Profesor nie znalazł dla mnie nawet godzinki czasu. Życzliwi mnie uprzedzali, że będę spławiony, a mnie, naiwnemu, nie chciało się wierzyć.

— To robota Kitowiczów.

— Kitowiczów czy nie Kitowiczów, co mi za różnica? A gdybym nie nazywał się Maks Blaufeld?

— Obawiam się, że byłbyś przyjęty.

— Tak sobie właśnie pomyślałem.

Ewa zabrała Stefanka na spacer i zostawiła ich samych, aby się mogli ze sobą nagadać. Nie była to rozmowa, ale monolog Maksa. Podminowany z wiadomego powodu, nie mając gdzie wyładować energii intelektualnej nagromadzonej do dyskusji z Wieligockim, Maks usiłował wprowadzić Albina w sprawy, które go w obecnej chwili pochłaniały. Opowiadał mu o nowych wydarzeniach w fizyce kwantowej. W styczniu tego roku Einstein zwrócił uwagę świata naukowego na teorię Ludwika de Broglie, która wiązała ruch elementarnej cząsteczki materii z rozchodzeniem się fali. Wyłaniało się przy tym wiele zawiłych kwestii. Maks dowodził, że materia, tak samo, jak światło, przybiera dwa różne, wykluczające się logicznie oblicza, czy też ukazuje dwoistą naturę, korpuskularną i falową. Bez względu na to, jak będzie interpretowana mechanika de Broglie'a, Maks oceniał to jako nowy potężny wyłom w starych nawykach myślowych. Chodził dokoła stołu mówiąc podniesionym głosem:

— Wiem, że Wieligockiemu dzisiejszy rozmach teoretyczny dziwnie przypomina nieustanny kryzys. Nic na to nie poradzę. Nowoczesna fizyka nie cofnie się nawet przed twierdzeniami, które będą brzmiały niedorzecznie i absurdalnie.

Położył przed Albinem cieniutką odbitkę z francuskiego pisma naukowego. Odbitka zawierała pracę Maksa dotyczącą tajemniczego dualizmu cząsteczki i fali. Maks przyjeżdżając do Warszawy miał zamiar wręczyć ją osobiście swojemu dawnemu profesorowi. Zorientował się, że Albin nie zastąpi Wieligockiego, sprzątnął mu odbitkę sprzed nosa, ale nie zrezygnował z tego tematu i dalej ciągnął swój monolog.

W sferze faktów spotkanie z Maksem nie przyniosło nic wesołego, Albin dowiedział się, że związek Wieligockiego z jego dawnym asystentem urwał się ostatecznie, tak samo, jak rozpadły się wszystkie związki, których siedzibą był dom Wieligockich. Po rozstaniu się z Maksem czuł jednak radosne podniecenie myśli. Maks rozprawiający o dwóch wykluczających się obliczach materii, grożący inwazją absurdalnych pojęć, przypominał mu żywo, pomimo wszelkich różnic, Józefa Kałuskiego, dyskutującego z Ambrodziewiczem o rozbiciu osobowości. W prognozach Maksa dostrzegał powinowactwo z barwną niedorzecznością, za którą opowiadali się i on, i Kałuski, natomiast nie było w tym nic wspólnego z ponurym poczuciem bezsensu, z którym obnosił się Ambrodziewicz. On i Kałuski poruszali się w tej samej atmosferze intelektualnej, co Maks, Ambrodziewicz wywodził się ze starszej od nich generacji, ale doświadczenia doprowadziły go do nieoczekiwanych konkluzji, które zaskoczyły ich obu podczas rozmowy w gabinecie Polety.

Zgodnie z przewidywaniami Albina Henryk Poleta, po powrocie z dłuższego urlopu, odprawił Ambrodziewicza i znowu wziął w swoje ręce sprawy wydawnicze. Kałuski przedstawił mu projekt tygodnika. Teatr, kino, literatura. Kilku akwizytorów, z którymi był zaprzyjaźniony, obiecywało mu stały dochód z reklamy filmów i teatrzyków. Poleta nie chciał się w to angażować, ale znalazł kogoś znajomego, kto zapalił się do tego projektu.

Kałuski miał objąć redakcję. Na razie zbierano się u Walerego, rozdzielano funkcje, debatowano nad programem literackim. Zdawało się, że jedynym poważnym kłopotem jest znalezienie nazwy dla tygodnika. Nagle zostali odsunięci. Redakcję objął jakiś podrzędny dziennikarz, projekt Kałuskiego wyrodził się w półreklamowe pisemko, które miało się tułać po razurach i poczekalniach dentystów.

Walery zrezygnował z działalności literackiej i przeniósł się na teren związków zawodowych. Kałuski na długi czas zniknął, podobno chorował. Albin postanowił ogłosić tom wierszy. Zależało mu na pośpiechu. Wiersze te przeważnie datowały się z wiosny i lata, w tym czasie pisał gorączkowo, układał je chodząc po ulicach, notował fragmenty wieczorami, zrywał się w nocy, aby zmienić jakieś słowo, poprawić albo zepsuć frazę. Nie ogłoszone wiersze zaczęły mu ciążyć. Myślał, że po wydaniu ich w tomie, po uwolnieniu się od tego balastu, odzyska chęć do pisania. Od trzech miesięcy nie napisał ani słowa i ta pauza wydawała mu się niezmiernie długa. Nie tylko to go nagliło. Bał się po prostu, że go kto inny ubiegnie, że ogłosi wiersze, w których będą podobne obrazy, wydawało mu się, że wiele z tego, co napisał, wisi w powietrzu jak dojrzały owoc, który każdy poeta może sobie zerwać. Na zdrowy rozum to było nieprawdopodobne, a jednak ta myśl go prześladowała.

Nie było innej rady, jak zwrócić się do Polety. Ten mu z miejsca sporządził tanią kalkulację, postarał się o drukarnię i papier. Książka poszła do składu i Albin na wpół odetchnął. Ostatecznie Poleta wziął to na swój rachunek i mieli się rozliczyć.

Mangus z kilkoma malarzami urządzali wystawę grupową. Dał im wiersz do katalogu i umówił się z nimi na „rybkę". Nie mając nic do roboty przed wilią, obszedł koło południa kawiarnie, nigdzie się nie zatrzymał, bo nie znalazł nikogo z bliższych znajomych. Skusiło go, żeby pójść do cukierni z niklowym automatem.

W atmosferze nadchodzącego święta zastał tu sporo młodzieży w wieku szkolnym i rodziców z dziećmi. To przypomniało mu dzień, kiedy daremnie czekał w tej cukierni na Elżunię. Miał dopiero dwadzieścia lat i morze czasu przed sobą, huczące, ciemne morze do przepłynięcia. Nieznane mu twarze i głosy albo twarze przelotnie widziane — w przyszłości mogły okazać się bliskie, ci, których stracił z oczu, mogli powrócić w innej konfiguracji. Brzęczenie automatu przy kasie uprzytomniło mu sen, który się powtarzał: Nastka była w tym samym mieście, ale szła innymi ulicami i nie mogli się spotkać.

Znajoma kelnerka, która podała mu herbatą z podwójną cytryną, rozmawiała przy kontuarze z młodą kobietą w kraciastym, beżowym palcie i wiśniowym berecie, zalotnie włożonym na ukos. Dopiero po pewnym czasie zorientował się, że to Wikta. Ukłonił się, Wikta odpowiedziała żywym skinieniem głowy. Jakaś pani z córeczką zaprosiła ją do sąsiedniego stolika, Wikta przysiadła się do niej na chwilę. Dotychczas widywał ją tylko w pozycji stojącej, między stolikami, przed kasą albo koło kontuaru. Usiadła bokiem, jakby od pasa skręcona, palto było rozpięte, kolana w świecących pończochach wyłuskiwały się spod spódnicy. Rozmawiała z tamtą panią, ale niedokończony uśmiech na umalowanej twarzy był przeznaczony dla niego. Podsłuchał, że niedawno wyszła za mąż i przestała pracować, dziś tu zajrzała do koleżanek ze świątecznymi życzeniami.

Wypił herbatę, zapłacił i wyszedł równocześnie z Wiktą.

— Pan mnie z początku nie poznał, bardzo się zmieniam w berecie — powiedziała, kiedy znaleźli się na ulicy. Pierwszy raz słyszał, jak się swobodnie śmiała. Umyślnie przeciągnął rozmowę, aby posłuchać tego głosu i śmiechu, potem rozeszli się w różne strony, życząc sobie wesołych świąt.

Nie wiedział, o której przed świętami kończy się praca biurowa u Zięby i czy Elżunia tam jeszcze pracuje, poszedł do Zięby na chybi trafi, popchnięty nagłą decyzją. W pokoiku przy składzie zamiast Elżuni zobaczył niemłodą kobietę, wysoką, prostą jak świeca, w ciemnym żakiecie, przypominającą sylwetki sufrażystek, które pamiętał ze starych ilustracji w tygodnikach. Zawstydził się, że tu przyszedł, nie miał śmiałości zapytać o Elżunię. Wysoka kobieta w żakiecie sama się odezwała:

— Panna Elżunia pracuje teraz w biurze, w oficynie. Pan dobrze trafił, zaraz kończymy.

Podziękował i chciał się wycofać.

— Panna Basia już nie pracuje od jesieni, czy wie pan o tym? Zredukowana.

— Słyszałem — odpowiedział, byle coś odpowiedzieć, i znowu podziękował.

Biuraliści zaczęli się wysypywać z oficyn. Od Zięby wyszło dwóch mężczyzn w czarnych paltach z aksamitnymi klapami, kobieta w średnim wieku z szyją owiniętą szczelnie w bawełniany szal, który miał kolor anilinowy, potem Elżunia w fokowym futrze z kolorowym jedwabnym szalem pod szyją, z twarzą prawie nalaną, pospolitą, z tajemniczym uśmiechem w oczach. Był to uśmiech zdziwienia. Pomyślał, że z tym wszystkim nie powinna mu się podobać, ale

spodobała mu się bardzo, podskórnie, głęboko, aż do refleksu zmysłowej czułości.

— Chciałem ci złożyć życzenia.

— To ładnie z twojej strony, żeś przyszedł.

Wziął ją pod rękę.

— Wybierasz się gdzieś na rybkę?

— Umówiłam się nieobowiązująco.

— Chodź ze mną Pod Wiechę.

— Będzie tam ktoś jeszcze?

— Kilku malarzy.

— Nie chcę wam przeszkadzać.

— Chodź ze mną, zależy mi na tym bardzo.

Futro Elżunia dostała na raty. Zapuściła długie włosy i zwijała je w wałek widoczny pod kapeluszem, którego nie zdjęła w szatni. Była przygotowana na pójście do restauracji, miała na sobie ciemną suknię znacznie wydłużoną — moda nawracała do dawnych czasów — z jakąś gęstą kremową koronką, wyciągniętą z kufra matki. Na oko Elżunia nabrała powagi.

Znajomi malarze zajmowali szeroką lożę. Na samej krawędzi siedział blady, wychudzony Kałuski, widać było, że jeszcze nie przyszedł do siebie po chorobie. Przed nim stał talerz po rybie i nietknięty kieliszek z wódką. Albin z Elżunią usadowili się między Kałuskim i Mangusem, dostali po krążku faszerowanego szczupaka i Mangus napełnił dla nich kieliszki. Kałuski pochylił się w stronę Elżuni.

— Widuję panią często z panem Albinem w kinie.

— To się zdarzało, ale kiedyś.

— Trzy dni temu! Zapewniam panią.

— Pan uległ złudzeniu. Myśmy się nie widzieli wiele miesięcy.

— Pani tego pewna? To bardzo zabawne.

— Pan się z nami napije? — zapytał Albin.

— O, z przyjemnością!

Wypili. Kałuski był jednak zgaszony.

— Pan nie przychodzi do żadnej kawiarni — zauważył Albin.

— Kawiarnie mi obrzydły. Znienawidziłem! Znienawidziłem i nie mam na to czasu.

Związał się z redakcją pewnej gazety i twierdził, że ma z tym mnóstwo roboty.

— Słyszałem — powiedział Albin — że ta historia, którą pan dał Ambrodziewiczowi do żółtej serii, nareszcie ma pójść.

— Poleta ją zatrzymał, musiałem wszystko przerobić według gustu tego kretyna.

Elżunia rozmawiała z Mangusem. Kałuski zniżył głos:

— Widziałem w drukarni pana tomik w korekcie. Pozwoliłem sobie rzucić okiem na szpalty. Pan mi nie bierze tego za złe?

— Nie biorę za złe, niech pan śmiało mówi.

— Przeczytałem to dokładnie od początku do końca, nawet dwa razy. Tam jest zamknięcie. Pan doszedł do pewnego krańca. Nie wiem, co będzie z panem dalej, ale niech pan nie liczy na sukces. Jesteśmy nie do strawienia! Trzeba

nas przedtem rozcieńczyć. Będą nas rozcieńczali w sentymentalizmie, w wulgarnym baroku, w poetyczności, będą nas pili à l'eau!

Dawna frenezja intelektualna Kałuskiego odezwała się na chwilę i natychmiast zgasła. Kelner się zjawił w pobliżu, Kałuski skorzystał z okazji, uregulował swój rachunek i odszedł. Czy poza pracą zarobkową Kałuski coś pisał? Albin go nie śmiał zapytać. Ten człowiek był nadłamany.

Przeglądając swoje wiersze w korekcie, Albin miał również poczucie, że nastąpiło w nich zamknięcie pewnego okresu. Kraniec poetycki, do którego doszedł, nie mieścił się jednak na ostatniej stronie, ale nieco wcześniej. Była to fraza, którą lubił sobie powtarzać. Ta najbardziej irracjonalna fraza wyłoniła się w gorączce wyobraźni, jakby poza wszelką kontrolą myśli; urzekała go swoją urodą, ale nie miał odwagi posunąć się jej tropem do nieznanych rejonów, brakło mu sprawdzianu i powstrzymywał go strach przed dowolnością. Potem już coraz częściej w aktach otrzeźwienia oziębiał luźną materię i ścinał ją w na wpół klasyczne formy.

Z loży, w której siedzieli, widać było stary naturalistyczny obraz wiszący na szerokiej ścianie kolumny pośrodku sali. Obraz przedstawiał scenę w pokoju hotelowym wynajmowanym na godziny. Jakaś para siedziała na wpółrozebranym łóżku, ona bez bluzki, on bez tużurka, w uchylonych drzwiach stał zazdrosny mąż, który ich nakrył, strzelał do nich z pistoletu i czerwonożółty ogień wybiegał z lufy.

Albin z Elżunią porozumieli się oczami — ten pokój hotelowy przypomniał im wyprawę do Victorii, Elżunia szepnęła mu na boku, że to była szczeniacka lekkomyślność, i spokojnie wróciła do faszerowanego szczupaka.

Albin pomyślał bez żalu i bez goryczy, że od czasu, jak wyszedł z lat szkolnych, miał serię przygód, ale poza niezdarzoną historią z Helą Zaklicką były to przygody zawsze z tą samą Elżunią. To, co się zaczynało między nimi teraz, nie było przedłużeniem tej serii, przewidywał w tym coś poważniejszego, coś, co nie mogło mu się zdarzyć z tamtą Elżunią, która była z nim na Siennej, która była z nim w Victorii, która przybiegła do niego do mieszkania Ewy. Elżunia odnaleziona po półrocznej przerwie jadła przy nim rybę i cierpliwie słuchała pozbawionych pointy anegdot Mangusa, nie znał jej prawie i czuł w sobie głuchy niepokój.

Wyszli spod Wiechy prawie ostatni. Wracali we dwójkę. Na ulicach ruch ustawał, sklepy były pozamykane, tramwaje zjeżdżały do remizy. Przechodzili koło placyku, gdzie od kilku dni sprzedawano choinki. Ostatni sprzedawcy odjeżdżali na wozach zacinając konie. Na śniegu wśród mnóstwa oderwanych gałęzi zostawili kilkanaście koślawych, wybrakowanych krzaczków, które nie znalazły nabywców. Jacyś ludzie snuli się po placyku, mężczyźni w czapkach, kobiety w chustach, pochylali się, zgarniając gałęzie, brali po jednej choince. Wystarczyło obrócić głowę w tę stronę, a świat się stawał ponury, jak wtedy, kiedy szedł z bezrobotnymi przez plac Teatralny, oszołomiony przypadkowością swojego losu. Myślał tego dnia o ludziach spotkanych przelotnie, którzy mogli powrócić sami albo w pokrewnych sobie postaciach, więc przypomniał mu się Marian Pragnet — nie zetknęli się od czasu owego spotkania w Kresach, ale Pragnet był gdzieś w pobliżu — i zaraz potem gorzki metafizyk Ambrodziewicz, który zapowiadał czasy niszczenia swojej osobowości. Na razie realność górowała nad przypomnieniami. Wśród ludzi podnoszących krzaczki i gałęzie

zobaczyli młodą dziewczynę w ciemnym berecie, która wydała im się znajoma. Bezmyślnie przystanęli, bo nie powinni byli tego robić, dziewczyna spojrzała na nich, zasłoniła się zdobytą choinką i gdzieś pobiegła. To była Basia. Wzburzyło ich to, że uciekała przed nimi. Nie namyślając się Albin pobiegł za nią, wyobrażał sobie, że pomoże jej nieść choinkę. Opamiętał się pośrodku placu, na zdeptanym śniegu wśród gałęzi porzuconych pod sinym zimowym niebem. Rozejrzał się szukając Basi, chociaż nie miał już zamiaru jej gonić, ale Basia przepadła. Elżunia, którą zostawił w tyle, zbliżyła się powoli, stanęła przy nim, zarumieniona od mrozu, z oparem ciepła krążącym między wargami, kurczowo ścisnęła go za rękę.

Ubodzy ludzie szli z choinkami, udając, że ich nie widzą.

Adam Ważyk

Wisława Szymborska

ELEGIA PODRÓŻNA

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje dopóki patrzę.

Ledwie wspomniane, już niepewne
boginie swoich głów.

Z miasta Samokow tylko deszcz
i nic prócz deszczu.

Cyprysy ocalały
jako wrzeciona nie drzewa
i to pod niebem topoli
widocznej z okna.

Paryż od Luvru do paznokcia
bielmem zachodzi.

Z Bulwaru Saint-Martin zostały schodki
i wiodą do zaniku.

Nie więcej niż półtora mostu
w Leningradzie mostowym.

Biedna Upsala
z odrobiną wielkiej katedry.

Nieszczęsny tancerz sofijski,
ciało bez twarzy.

Osobno jego twarz bez oczu,
osobno jego oczy bez źrenic,
osobno źrenice kota.

Kaukaski orzeł szybuje
nad rekonstrukcją wąwozu,

złoto słońca nieszczere
i fałszywe kamienie.

Wszystko moje, nic własnością,
nic własnością dla pamięci,
a moje dopóki patrzę.

Nieprzebrane, nieobjęte,
a poszczególne aż do włókna,
ziarnka piasku, kropli wody
— krajobrazy.

Nie uchowam ani źdźbła
w jego pełnej widzialności.

Powitanie z pożegnaniem
w jednym spojrzeniu.

Dla nadmiaru i dla braku
jeden ruch szyi.

NA WIEŻY BABEL

— *Która godzina?* — Tak, jestem szczęśliwa,
i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,
który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz.
— *Więc nie słyszałaś burzy? Murem targnął wiatr,*
wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą
na skrzypiących zawiasach. — Jak to, zapomniałeś?
Miałam na sobie zwykłą szarą suknię
spinaną na ramieniu. — *I natychmiast potem*
niebo pękło w stubłysku. — Jakże mogłam wejść,
przecież nie byłeś sam. — *Ujrzałem nagle*
kolory sprzed istnienia wzroku. — Szkoda,
że nie możesz mi przyrzec. — *Masz słuszność,*
widocznie to był sen. — Dlaczego kłamiesz,
dlaczego mówisz do mnie jej imieniem,
kochasz ją jeszcze? — *O tak, chciałbym,*
żebyś została ze mną. — Nie mam żalu,
powinnam była domyślić się tego.
— *Wciąż myślisz o nim?* — Ależ ja nie płaczę.
— *I to już wszystko?* — Nikogo jak ciebie.
— *Przynajmniej jesteś szczera.* — Bądź spokojny,
wyjadę z tego miasta. — *Bądź spokojna,*
odejdę stąd. — Masz takie piękne ręce.

— To stare dzieje, ostrze przeszło
nie naruszając kości. — Nie ma za co,
mój drogi, nie ma za co. — *Nie wiem*
i nie chcę wiedzieć, która to godzina.

*
* *

Jestem za blisko, żeby mu się śnić.
Nie fruwam nad nim, nie uciekam mu
pod korzeniami drzew. Jestem za blisko.
Nie moim głosem śpiewa ryba w sieci.
Nie z mego palca toczy się pierścionek.
Jestem za blisko. Wielki dom się pali
beze mnie wołającej ratunku. Za blisko,
żeby na moim włosie dzwonił dzwon.
Za blisko, żebym mogła wejść jak gość,
przed którym rozsuwają się ściany.
Już nigdy po raz drugi nie umrę tak lekko,
tak bardzo poza ciałem, tak bezwiednie,
jak niegdyś w jego śnie. Jestem za blisko,
za blisko. Słyszę syk
i widzę połyskliwą łuskę tego słowa,
znieruchomiała w objęciu. On śpi,
w tej chwili dostępniejszy widzianej raz w życiu
kasjerce wędrownego cyrku z jednym lwem
niż mnie leżącej obok.
Teraz dla niej rośnie w nim dolina
rudolistna, zamknięta ośnieżoną górą
w lazurowym powietrzu. Ja jestem za blisko,
żeby mu z nieba spaść. Mój krzyk
mógłby go tylko zbudzić. Biedna,
ograniczona do własnej postaci,
a byłam brzozą, a byłam jaszczurką,
a wychodziłam z czasów i atłasów
mieniąc się kolorami skór. A miałam
łaskę znikania sprzed zdumionych oczu,
co jest bogactwem bogactw. Jestem blisko,
za blisko, żeby mu się śnić.
Wysuwam ramię spod głowy śpiącego,
zdrętwiałe, pełne wyrojonych szpilek.
Na czubku każdej z nich, do przeliczenia,
strąceni siedli anieli.

Wisława Szymborska

Aniela Jasińska

W CIEMNOŚCI

Kiedy schodziliśmy nad rzekę, powiedziałeś: „Kaziu, uważaj, tu jest stromo", albo może mi się zdaje, że tak powiedziałeś, czy przytrzymałeś mnie tylko za pasek, i wtedy poczułem, jakie twoje ramię jest silne. Ciemno było zupełnie. Nad wodą chybotałem się długo na jednej nodze, na kładce, i czekałem. Nie kąpałem się. Ciągle mnie ten kaszel męczył. Słyszałem szelest krzaków, gdzie rozbierałeś się pospiesznie. Tak byłem przyzwyczajony do ciemności, że twoje bielejące ciało widziałem ostro jak w południe; zanurzało się łagodnie w wodzie. Chciałem krzyknąć: „Tato, tam jest bardzo głęboko". Ale przecież świetnie wiedziałem, że mało kto tak pływa jak ty. Ta ciemna woda otwierająca się przed tobą pokornie nie różniła się ode mnie niczym. Siedziałem na brzegu, czułem jej wilgotny oddech. Było mi dobrze. Nie mogło ci się nic stać.

W ciemności odnajdywałem sens świata, godziłem się z nim. Cóż z tego, że nadchodził dzień? Nie myślałem o tym. Odpychałem tę myśl z całych sił. W nocy wiedziałem, że ty jesteś dobry, że „one" nie mówią prawdy. One zawsze kłamały, na pewno. Teraz czułem to, choć o tych sprawach nie mówiliśmy nic. A potem szliśmy szosą, gubiącą się wśród topoli, bardzo długo szliśmy, aż do pałacu, którego śmieszne wieżyczki sterczały za kopułą kościoła; w świetle księżyca wyglądała jak przewrócona miska. I odprowadzałem cię do sztachet ogrodu; pachniały w nim lilie jak na cmentarzu — to był twój dom. Żyłeś tam beze mnie, obcy jak dzień. Ale po dniu znowu następował zbawczy wieczór i zdyszany, tłumiąc kaszel, warowałem przy drodze i zaraz czułem twoją rękę na plecach, przyjazną, i znowu szliśmy przed siebie polami, zanurzaliśmy się w rozgrzaną ziemię. Słyszałem swój głos, łamiący się, zmęczony.

Opowiadałem ci nieważne historie o kolegach. Śmiałeś się cicho, zachęcająco, powtarzałeś: „Mój chłopcze, mój chłopcze". Kiedy długo milczeliśmy idąc koło siebie, wtedy było źle. „One" czaiły się dokoła. Ale ty potrafiłeś odegnać ten strach. Jedno uderzenie wiosła o wodę przy przystani odsuwało zagrożenie, przekonywało, że życie jest wspaniałe. Nie warto myśleć o „nich" o tych wszystkich kalumniach, żalach. Żaby śpiewały odświętnie. Nauczyłem się słuchać ich godzinami. Odróżniałem ich głosy, nazywałem je po imieniu. A ty śmiałeś się, mówiłeś o mnie: „żabi król". To było bardzo piękne. Siedziałeś naprzeciw mnie tak blisko, że wystarczyło sięgnąć dłonią, ale nie robiłem tego. Wydawało mi się, że zaciągnąłbyś u mnie dług, który musiałbyś spłacić w dzień. Nie, nie.

Kiedy przyszedłem po raz pierwszy, długo stałem pod sztachetami. Jechałem najpierw tramwajem, potem namyślałem się na skwerku dobre trzy kwadranse. „One" wyjechały. I mama, i ciotka Lena. Dziadek spał. I tylko dzięki temu, że starowina mocno spał z wieczora, mogłem wymknąć się i uciec, uciec do ciebie, choć to było strasznie zabronione. Dziś, po latach, czuję ten ucisk w sercu, gdy tak stałem pod sztachetami i czekałem. Niebo było czarne, ciężkie, siąpił deszcz. Kuliłem się w cienkiej wiatrówce. Byłem wysoki na swój wiek, ale słaby. Przy tobie czułem się jak trzcina. W twoim oknie paliło się światło. I zobaczyłem nagle ogromny, barczysty cień. To mógł być tylko twój cień. I wtedy odważyłem się zagwizdać. Nagle zatrzepotał jakiś ptak, bardzo gwałtownie, może kura zagubiona w ogrodzie, nie zapędzona w porę do kurnika. Okno otwarło się. Jak się zdobyłem na to, aby znowu zagwizdać? „Kto tam?" — zawołałeś. Wtedy pierwszy raz usłyszałem twój głos; wydał mi się spiżowy, przebijający ciemność dostojnym dźwiękiem. I zagwizdałem po raz trzeci. Wówczas, byłem tego pewien, wiedziałeś już, że to ja. Zbiegłeś z piętra po schodach. Słyszałem twoje kroki, szybkie, zdecydowane. Skrzyp furtki. Wyszedłeś na drogę. Stchórzyłem. Przykucnąłem w chwastach.

Ale ty nie darowałeś. Szukałeś po omacku, rozgarniałeś krzaki. Przywarłem do ziemi. „Jak znajdzie, to znajdzie, jak nie, to, to..." — nie wiedziałem, co zrobię, może więcej nie przyjdę. I w pewnej chwili twoja ręka natrafiła na moją. Zbuntowałem się. Szarpnąłem. Ale zaraz opadłem na trawę. Byłem w tej chwili bardzo zły. Co ze mną zrobi? Czy spyta, na kogo gwizdałem? Ale ty nie spytałeś. Z domu dopływała fala muzyki, łagodna, czysta, zalewała ogród i pola. Podniosłem twarz. W smudze światła zobaczyłeś mnie na chwilę i nic powiedziałeś nic. Odetchnąłem z ulgą. Odszedłeś do domu, ale przez tę jedną chwilę, kiedy patrzyliśmy na siebie, zrozumiałem, że nie zostawisz mnie. Muzyka płynęła nadal, jakieś poważne largo. Nie obiecywała niczego. Rozwijała się fraza za frazą. Czekałem, a może po prostu trwałem, właściwie już syty. Czy powinienem żądać więcej na dziś? Już uniosłem się, aby uciec. W oknach migały cienie kobiet. Po chwili usłyszałem w ciemności szelest wśród liści — to ty szedłeś znowu ogrodem. Za furtką stanąłeś. I wtedy wyczołgałem się z zarośli i stanąłem także, obok ciebie. Sięgałem ci do ramienia. Wyprostowałem się, byłem. „To ja — myślałem — ja sam. Bez mamy, bez ciotki Leny, bez dziadka. Ja sam jestem tu, bo tak chcę." Muzyka odprowadzała nas. Dźwięki cichły. W ciemności szliśmy obok siebie. Jeszcze nie rozumieliśmy się, pewnie. Szliśmy raźno w stronę rzeki jak żołnierze. Chwycił mnie kaszel. Ten podły kaszel, z którym tak trudno mi było walczyć. „Ty jeszcze kaszlesz?" — powiedziałeś ze smutkiem — i tymi słowami odwołałeś się do jakiegoś czasu, który mi był doskonale obcy, w którym tkwiliśmy kiedyś razem i ja wtedy też pewnie już kasłałem, co pamiętałeś i ta twoja pamięć dzieliła i łączyła nas równocześnie. „Nie zimno ci?" — spytałeś — ale ja nie chciałem odpowiadać. Zacząłem szybko mówić o dziadku. „Dziadek też kaszle, stale. Właściwie to ja muszę przy nim być, kiedy wracam ze szkoły. Nikt nie ma dla niego czasu. Dziadek jest zdziecinniały. Stale mnie pyta o to samo. Czy pani postawiła mnie do kąta? Czy klęczałem na grochu? Teraz nikt przecież dzieci nie stawia do kąta. Jeszcze takich dużych jak ja. Ale dziadek już nic nie rozumie." Nie wiem, dlaczego tego dnia tak szczegółowo opowiadałem o dziadku. Chyba dlatego, że on jeden był neutralny, nie zaangażowany w te

jątrzące się sprawy, odgrodzony swoim powrotnym dzieciństwem od kłótni o pieniądze. On jeden razem ze mną cieszył się, że na podwieczorek może będzie dżem morelowy, który tak obaj lubiliśmy, on jeden rozpaczał ze mną po śmierci białego królika, kiedy go Azor zagryzł — podczas gdy matka macała mu boki, czy aby jest dostatecznie tłusty na niedzielny obiad. Opowiadałem z ożywieniem, jak dziadek chodzi po podwórku i strzela z bata całymi godzinami, dopóki Antek z pierwszego piętra nie zagoni go do domu, celnie ciskając w niego kulkami z chleba. Ty śmiałeś się dobrodusznie. Nie mówiłeś mi, że on dawniej był inny. Wiedziałem o tym aż nadto dobrze. Pamiętałem go jeszcze w mundurze. Nosił mundur, choć był dawno zemerytowany. Dopiero od dwóch lat nie rozstawał się ze szlafrokiem. Kiedy zamilkłem, ty powiedziałeś: „Kaziu, Kaziku" — i zająknąłeś się, ale ja się domyśliłem. „Nie — szepnąłem — nawet dziadek, to jest oczywiste. Nikt nie ma pojęcia... o nas." „To bardzo dobrze — odparłeś — to dobrze." „One wyjechały" — dodałem. Przycisnąłeś moje ramię i tak szliśmy znów przed siebie, aż bardzo zachciało mi się jeść. I powiedziałem ci to. Wówczas skręciliśmy ku miastu i w tej małej cukierence kupiliśmy takie ciacho, i jedno, i drugie. Jadłem pomrukując z zadowoleniem, aż kelnerka powiedziała: „Niech kawalerowi będzie na zdrowie". I śmialiśmy się obaj. Przyglądałem ci się wesoło. Miałeś wtedy oczy pociemniałe, zupełnie jak nasza rzeka. Ale w tej kawiarence poczułem nagle, że stało się coś niedobrego. A to było wtedy, gdy kelnerka powiedziała: „Tatuś taki potężny, a kawaler taki delikatny". Zrobiło mi się strasznie wstyd, a kelnerka dodała: „Pewnie mamusia rozpieszcza synka". Spojrzałem na nią ze złością. Bo przecież mnie nikt nigdy nie rozpieszczał. Ale ty zrozumiałeś mnie od razu. I wyszliśmy zaraz. I znowu zanurzyliśmy się w ciemność.

A na drugi dzień ty wziąłeś ze sobą nad rzekę bułkę z pasztetem. I jedliśmy tę dużą bułkę. Była bardzo dobra, i pasztet też. Łódka odbiła od brzegu i za zakrętem straciliśmy z oczu wieżyczki pałacu i kopułę kościoła, i woda objęła nas dokoła. Żaby znowu przyjaźnie kumkały, a pies ze wsi zanosił się radosnym szczekaniem, pewnie kogoś witał. Płynęliśmy długo i nie mówiliśmy nic. Ty coś nuciłeś, była to chyba jakaś fuga. I czułem, że się uśmiechasz. A kiedyśmy się żegnali przy furtce, znowu deszcz siąpił i ty mi włożyłeś swój sweter. Powiedziałeś: „Kaziu, schowaj ten sweter", ale to nie były potrzebne słowa. Toteż zaraz się poprawiłeś: „Za duży na ciebie, jutro weź swój". Uścisnęliśmy sobie ręce jak dobrzy towarzysze.

W nocy leżałem jak zwykle koło dziadka. Dziadek chrapał. Okno było otwarte i chłodne nocne powietrze wlewało się do pokoju. Zasypiałem spokojnie, nie kasłałem. Czułem koło siebie plusk wody, słyszałem twój cichy głos. Fala kołysała mnie. „Jutro też będzie wieczór — myślałem — wieczór i pójdziemy może do lasu."

I jeszcze uprzytomniłem sobie, że ty mówiłeś „nie jesteś do mnie podobny". A ja nie odpowiedziałem ci, że jestem podobny do tej Leny, że wszyscy o tym mówią. Dziś dopiero wiem, że to pewnie było ważne, ale nie trzeba było o tym gadać.

Nazajutrz przyszedłem wcześniej. Rzuciłem do twojego okna kamyk. Stuknął w coś, jakby w lustro. Zbiegłeś do mnie zdyszany, pachniałeś chyba tatarakiem czy miętą. Taki byłeś wesół, potrącaliśmy się po drodze jak koledzy. I ty włożyłeś swój wielki sweter, a ja swój mały. „Tato — powiedziałem —

ja chcę do lasu." I zaraz skierowaliśmy się w stronę lasu. Po drodze był kanał i zamiast mostu szyna. Trzeba było przejść po niej. Ja się bałem, taka wąska. „Właź mi na plecy" — powiedziałeś. A ja się i o ciebie zląkłem, ale się nie przyznałem, tylko powiedziałem, że pójdę za tobą. Podałeś mi rękę — ta ręka była żelazna, i tak przeprowadziłeś mnie po tej szynie. A po drugiej stronie podrzuciłeś mnie w górę i zawołałeś: „Zuch jesteś".

W ciemności z daleka łyskało światełko w jakiejś chałupie, niebo było czyste, ale gwiazd niewiele. Księżyc cieniutki jak strużyna z ołówka. W lesie zacząłem mówić o Panu Bogu. Mówiłem, że Pan Bóg mnie nie chce słuchać. A ty powiedziałeś, że on jest bardzo zajęty i nie ma dla dzieci czasu. I śmiałeś się. Ale ja się nie obrażałem, bo śmiałeś się tak dobrodusznie i opowiedziałeś mi, jak Pan Bóg ciężko pracuje. Kiedy opowiadałeś, jak on reperuje trąby razem z aniołami, pękałem ze śmiechu. Nigdy nie myślałem, że w niebie może być tak wesoło. I już nie miałem do niego pretensji ani o mamę, ani o Lenę.

W lesie było bardzo ciemno i sam chyba bałbym się bardzo. A ty mi mówiłeś, że w czasie wojny też tak chodziłeś po lesie, bo byłeś w zwiadzie. Ale ty nie bałeś się niczego. Wiem o tym dobrze. Kiedyśmy wracali, zaczął padać deszcz, ciepły deszcz, i schowaliśmy się pod twoją pelerynę. Wtedy kochałeś mnie chyba mocno, bo czułem to, choć nie mówiliśmy nic. I właśnie dlatego byłem tego zupełnie pewien. A pod pałacem zawołałeś taksówkę i zapłaciłeś z góry kierowcy, żeby mnie zawiózł do domu. Wysiadłem na rogu. Nie chciałem, żeby kto widział, że wysiadam z samochodu. Kładąc się spać po raz pierwszy pomyślałem, że „one" wkrótce wrócą. Nie chciałem dożyć tego dnia. Nienawidziłem ich z całego serca. Wszystkich kobiet nienawidziłem, za to, że zawsze chcą mieć coś czy kogoś na własność. A „one" są szczególnie łapczywe, zaborcze, obydwie. Lena chyba jeszcze gorsza niż mama. Jak się zaczynają kłócić o „grosz", to sufit się wali. I ciebie zawsze tak przeklinały.

Na drugi dzień na rzece powiedziałem to, nie wytrzymałem. „Ja nienawidzę kobiet, tato, są wstrętne." A ty spytałeś: „wszystkich?" „Tak — odparłem — wszyściutkich." A ty tylko głowę zwiesiłeś i odparłeś cicho: „Tak, to się zdarza". „Co się zdarza, tato?" — spytałem: „A to — odparłeś — że się kobiet nienawidzi."

I wtedy przypomniałem sobie, jakie ohydne oczy mają ci panowie, którzy przychodzą do Leny. A mama zawsze po ich wyjściu kłóci się z Leną i przede mną drzwi zamyka.

I to był ten ostatni wieczór, bo „one" nazajutrz wracały. Rzeka była cicha, bardzo gorąco. Żaby nawet się pospały. Siedziałem w łódce, a ty pływałeś, z dala widniała twoja głowa jak czarny punkt. Kasłałem ciągle, chyba ze zdenerwowania. „Tato, tato — powtarzałem w myśli — tato, tato." Jadłem cukierki miętowe, jadłem i kasłałem. Na brzegu stały rzędem lilie w jakimś ogrodzie, który zbiegał nad samą wodę. Pachniały kościołem. „Dziadek pewnie śpi — myślałem — podłoga umyta, króliki nakarmione, nie ma się czym niepokoić." Ale niepokoiłem się coraz bardziej. Ty podpłynąłeś do łódki i powiedziałeś: „Kaziu, woda jest ciepła jak zupa jarzynowa, bo tu mnóstwo wodorostów". I śmiałeś się, i prychałeś jak koń. „Tato — powiedziałem — jutro nie przyjdę." A ty odparłeś już na łódce: „Przecież teraz już wszystko wiesz, a poza tym jesteś bardzo dzielny". „Tak — powiedziałem — oczywiście." Ale to nie była prawda. Ja byłem dzielny, ale nie można być dzielnym za tak

wysoką cenę. Wiedziałem, że zawsze mogę do ciebie przyjść, że ty nie reperujesz trąb jak Pan Bóg, że zawsze znajdziesz dla mnie czas, choćby w środku nocy. I to było więcej niż fiński nóż czy aparat fotograficzy, więcej niż rower. Wielkie, czarne topole stały tuż nad wodą.

Powiedziałeś nagle: „Król Jan też lubił te drzewa". Patrzyliśmy na nie. Trzymaliśmy się za ręce mocno. A potem jedliśmy długą, białą bułkę i czarne czereśnie, bardzo słodkie.

„Niech one sobie wracają — myślałem zawzięcie — one nigdy nie były na rzece w taką gorącą noc, nie jadły czereśni z bułką." „Tato — spytałem — czy ty sam beze mnie chodzisz do lasu w nocy i na rzekę?" „Oczywiście — odparłeś — człowiek, dopóki nie chodzi sam do lasu i na rzekę w nocy, jest biednym szczurem." „Dlaczego szczurem, tato?" „Bo tak" — odpowiedziałeś — i wziąłeś wiosła do rąk i jednym mocnym uderzeniem odepchnąłeś łódkę od brzegu. A kiedy wchodziliśmy na drugi brzeg niedaleko twojego domu, powiedziałeś: „Uważaj, Kaziu, tu jest stromo", albo mi się zdaje, że tak powiedziałeś, czy przytrzymałeś mnie tylko za pasek.

Szliśmy szybko w ciemności, w nogę jak żołnierze.

„Tato — spytałem — tato, powiedz mi jeszcze tylko jedną rzecz..." Ale ty udałeś, że nie słyszysz, a może warkot pędzącego drogą motocykla zagłuszył moje słowa.

Aniela Jasińska

Sławomir Kryska

FLIRT TOWARZYSKI
(TRYPTYK DYGRESYJNY)

1. WNĘTRZE Z CAŁĄ PRZYNALEŻNOŚCIĄ

Przede mną pole, które tak ogromne,
Że nawet dykcji najlepszej nie stanie,
By je określić po brzeg horyzontu.

Przede mną pole, aż po dwa wymiary
Takie jest proste i tak brak mu głębi,
Iż w bruździe nogi nie można wywichnąć.

Przede mną pole — odległość pasieki,
Krtani odległość.
Jakże tę płaszczyznę
Ptakiem zasadzić, w pergaminie tulić,
Usypiać w lesie — pejzażu pomysłów,
Lipcem jak wiosłem, grudniem jak powietrzem
Rozgarniać ziemi pulsującą kpinę.

I tu się pszczela zaczyna parada,
I krok odnośnych kwiatów i bukietów,
A jedno z drugim w sylogizmy wiara.

Przesłanek posąg i strzaskanie wokół,
Szept już wystarczy z krańca w kraniec pola,
Które ogromne. I które tak proste,
Że na kark czyha dół wilczy i studnia.
Nagość zarosła agrestem i ostem,
Czas w epitafiach i epokach ostygł.
Trzeba więc rozmów gęstego odwaru,
Aby tumanić aż do zaufania,
Albo... to ziemię i ufność podważa.

(Co trzeba wokół rozmowy ustawić,
By spełnić wiarę obu liczb zaimka,
Może wystarczy żal po Galatei,
Byle w marmurze i z sufitowzięciem,
Czy okna żółtym glans-papierem okryć,
Czy może świecy zostawić prawdziwość,
Bo przy ogarku finał to organy,
Może po prostu tekturowa lira,
Za którą ukryć cymbał i aluzję.)
ONA — Dokąd mam patrzeć w miejsce na krajobraz,
Gdzie nawet chaos chaotyczny taki,
Że nie ma lodu choć pod bramę zamku,
Dymu na komin.
ON — To o mnie najlepiej,
Na złudę starczy oliwa, co w lampce,
Lub naftalina spod kołnierza fraka.
(Tu gest owocu przed wyjęciem pestki.)
ONA — Naj-doskonała zaleta przymiotu,
Człowiek jest wtedy jak rysunek dziecka,
Aż po paznokieć.
ON — Błędne z niepamięci,
Bo dziecko rzadko i palce policzy,
A cóż paznokieć — komplikacja świata.
Chciałabyś ze mnie dylemat, to tylko
Jak żyły znaczyć w państwie anatomii,
Z racji spojrzenia niebieskim kolorem,
A z racji wnętrza czerwieniej niż sabat.
(Pauza, tak zwykle między interpunkcją
Na powieszenie głosu niczym trąbki
Złoconej myśli, gdzie ma być bezmyślność.)
ONA — Znowu grymasem zasłaniasz policzek,
A kretowisko na wulkan ustrajasz,
Jak na genezis zbyt wiele logiki.
ON — A ty byś chciała, żebym był spiżarnią,
Tu w jednej zgodzie podsuszą się prędko
Liście laurowe i inne frykasy.
ONA — To pośmiewisko.
ON — Nie, cokół historii.
ONA — Mylisz histerii.
ON — Obłęd, bo strach świata.
ONA — Strych, na saksofon nie przekujesz muzy.
ON — Król obudzony przez szczura w komnacie
Ucieka, gawiedź na ulicach tańczy,
O bruk stukocą staniolowe przęsła
Gilotyn, które...

ONA — Te cacka od cygar.
Patrzę na twoją twarz tak wytężoną,
Ile wysiłku kosztuje tragiczność.
(Tu wymieciono ze sceny rapsody,
Światła konania po fioletu nicość,
I kroplę potu w kostiumie Erynii.
Och, gdyby włożyć to całe zmęczenie
W szminki otarcie, co w szminki zawiłość.)

3. ODEJŚCIE Z UWAGĄ O POEZJI NA MARGINESIE

Wyszedłem z twego drewnianego grodu,
Tak się wychodzi z mitu lub zza płotu,
Na puste miejsce, gdzie słowo wyrasta
Albo w chomąto, albo w kwiat różany
I toczy dialog na jedną osobę.

Wyszedłem prosto w jesienną ulicę,
Zmierzch już zapadał i mgły było trochę.

Poeta gromki napisałby tutaj:
Głową w horyzont, w przestrzeni łeb koci,
Okrzyk spopielał w nagie pośmiewisko,
Na osła miejsca nie stanęło w ośle.

Poeta wtóry zobaczyłby klamkę
I gwóźdź rzucony między końskie łajno,
Stąd wersów stokroć o rdzewieniu gwoździa,
Co jak żyrafa lub inna parodia
Sterczy na przekór ugłaskanej kozie.

Poeta trzeci — trującą jagodę,
Która powraca z przyjęcia wśród dzieci,
Poeta czwarty i tak po owego:
Potok zgubionych na stacjach bagaży,
Głosek przeróżnych na przekór języka,
Trudno je rzekać, bo gardła nieść szkoda
W pokaz sztukmistrzów, szwedzkiej gimnastyki.

A każdy wracał tą samą ulicą,
Tę samą klęskę piastując jak kota.

Wyszedłem z twego drewnianego grodu
Sobą, od siebie stojąc o dwa kroki,
A przy mnie pierwszym poetyk malaria,
A przy mnie drugim realizm ulicy,
Bez głosu, pusty jak z perfum butelka.

Wyszedłem z twego drewnianego grodu
Dwornie prowadząc Talię z Melpomeną,
Jak antrakt, w którym zajada się tylko
Cukry i wiersze. Świat wokół był zwykły.

Które przypisane są Witkowi Dąbrowskiemu, Mirkowi Malcharkowi i Bogdanowi Wojdowskiemu.

Październik 60

Sławomir Kryska

Jarosław Iwaszkiewicz

„SŁOWO O TOŁSTOJU"

Nie pierwszy raz przychodzi mi mówić o Tołstoju, niejedna tzw. „wypowiedź" na jego temat wyszła spod mojego pióra, nie jeden raz przemawiałem na Tołstojowskich uroczystościach. Zawsze jednak doznaję tego samego uczucia: jednocześnie wielkiego lęku, że oto ja, niegodny, ośmielam się zabierać głos i mówić o człowieku tak nadzwyczajnym i pisarzu tak doskonałym; a z drugiej strony obok tego lęku odczuwam wyraźną przyjemność: jest dla mnie prawdziwą rozkoszą zatrzymywanie się na szczegółach tej osobliwej biografii, omawianie tych arcydzieł, o których nawet myśli się z przyjemnością, i radość z obcowania z osobowością tak niezwykłą, która może rekompensować niejedną przykrość wynikającą z obcowania z człowiekiem.

Kiedy się myśli czy mówi o Tołstoju, myśli się i mówi jak gdyby o kimś bardzo bliskim, o ojcu czy dziadku, o kimś, z kim łączy nas niezwykle trwała więź porozumienia. Wiemy doskonale, że gdybyśmy rozmawiali z żywym Tołstojem, rozumiałby dobrze nasze trwogi i niepewności i podtrzymał na duchu, pouczając „jak żyć". To pytanie, z którym zwracało się do niego tylu ludzi za jego życia, możemy powtórzyć również biorąc do ręki jego książki lub czytając jego biografie — które też są pouczającym dla nas przykładem.

Wczoraj minęło pięćdziesiąt lat od dnia jego śmierci. Dzisiaj żyjącym ludziom nawet trudno jest pojąć, czym był ten dzień dla Rosji i nie tylko dla Rosji. Jeżeli nawet takie pismo tygodniowe, jak warszawska *Mucha*, skazane na płaskie dowcipy i na żarty po części nam już niezrozumiałe dla swojej ciężkości — poświęciło śmierci Tołstoja zupełnie nie we własnym stylu rysuneczek i biadało nad ciemnością, jaka zapadła nad carską Rosją po śmierci tego wielkiego człowieka — to cóż mówić o wszystkich, którzy tego człowieka kochali, którzy uważali go za sumienie ludzkości i nie mogli się pogodzić z jego nieistnieniem. Tragizm tej „śmierci w ucieczce" poruszał nas tym bardziej, że nawet jej wówczas dokładnie nie rozumieliśmy. Ale pamiętam ten dzień jak dzisiaj, i ową żałobę, która ogarnęła cały kraj, i owo niezrozumienie tego, co ta śmierć wyrażała w ostatecznej swojej wymowie protestu.

Dla młodych ludzi, do jakich się wtedy zaliczałem, śmierć ta taiła w sobie jakieś nieznane siły, jakieś wezwanie do reagowania na dziejące się wokół bezprawie, jakiś ostateczny wyraz nonkonformizmu, które to ostateczne znaczenie wyjawiło się nam dopiero znacznie później.

Tylko jeszcze jedną śmierć przeżyłem w podobny sposób: śmierć Stefana

Żeromskiego, której trzydziesta piąta rocznica przypadła w tym samym dniu, co rocznica śmierci Tołstoja. I Żeromski odszedł od nas nie pogodzony ze światem, który go otaczał, pozostawiając nam niedokończony testament *Przedwiośnia*. I w jego zgonie było coś z buntu i zrywania więzów.

Śmierć Lwa Tołstoja była zakończeniem i uzupełnieniem, jak gdyby powieściową kompozycją, zamykającą ten żywot tak pracowity i tak człowiekowi oddany. Była jednocześnie harmonijnym wydźwiękiem tego wszystkiego, co Tołstoj nam wskazywał jako ostateczny cel życia ludzkiego. Mylił się oczywiście w tych swoich wskazówkach — ale właśnie w jego pomyłkach tkwi jego wielkość. Bo wierzył przy tym w nas wszystkich.

Tołstojowska wiara w człowieka, w możliwości jego udoskonalenia napełniała i jego (i nas przy czytaniu jego dzieł) nieskończoną i rzadką artystyczną harmonią. Bo ostatecznie Tołstoj i jako pisarz, i jako człowiek zamyka się w jakiejś ponadludzkiej harmonii.

Jego wielki poemat, jak go nazywa Dostojewski, jego epopeja *Wojna i pokój*, nie darmo porównywana jest często do epopei Homera. Dojrzałość tego dzieła, które podług niektórych jest szczytowym osiągnięciem tych możliwości, jakie przed człowiekiem dziewiętnastego wieku odkryła forma powieści — ma w sobie blask helleńskiego słońca. Pogodzenie się z życiem, jakie z tego wielkiego dzieła wynika, jest czymś, co tylko właśnie z najdojrzalszymi dziełami geniuszu ludzkiego da się porównać.

Apollińskość *Wojny i pokoju* jest jednak złudzeniem. Najwyższy szczyt, jaki osiągnęła powieść dziewiętnastego wieku, jest jednocześnie zdemaskowaniem tej formy, jest stwierdzeniem zasadniczej pomyłki. A raczej nie pomyłki, ale prawa przyrody czy prawa sztuki, że epika jest tylko formą dramatu. Pod nurtem spokojnej narracji, pod pozorem niebywałego spokoju w traktowaniu największych wydarzeń politycznych i społecznych, pod tarczą mądrości w kontemplacji zjawisk ludzkiej plątaniny — czai się zawsze ten sam niepokój. Już wtedy czujemy go, kiedy w pełni swoich sił ludzkich i twórczych Tołstoj opisuje nam szczęśliwe życie swoich przodków, którego nie potrafiły podkopać ani wojna, ani rewolucja, już wtedy wyczuwamy na tych pozornie epickich stronicach ten strach i niepokój, które kazały staremu człowiekowi wstać przed świtem potajemnie, odziać się pośpiesznie i uciekać w mrok listopadowej nocy, aby dać świadectwo prawdzie własnego życia. Myślał bowiem cały czas o swoim życiu, że jest czymś nieudanym i zakłamanym. Dopiero teraz widzimy, że życie to znalazło w swojej śmierci rozwiązanie, które oczyściło je z całego niepokoju, a pisarza pogodziło z samym sobą.

Pamiętam, że zagadnieniem, które uważaliśmy wtedy, wraz z moimi kolegami, za najważniejsze (przed pięćdziesięciu laty), było pytanie, jaki będzie pogrzeb Tołstoja. Czy Kościół prawosławny nie przebaczy mu herezji i czy nie pogodzi się z Tołstojem umarłym? Kościół nie pogodził się z nim i nawet nie zrobił gestu w stronę pisarza, którego zgon dotknął boleśnie ludzi na całym świecie.

Wtedy to nas raziło — dzisiaj rozumiemy także, że tak być musiało. Zdaje się, że my młodzi nie docenialiśmy wtedy roli Tołstoja jako heretyka. Cóż to jest herezja? Czym były wszystkie tak liczne herezje Kościoła prawosławnego czy katolickiego? Zawsze były buntem.

Rewolucyjność Tołstoja budzi czasami wątpliwości. Jego wiara w możność

udoskonalenia człowieka i propaganda niesprzeciwiania się złu siłą, denerwuje nas czasem i rozbraja. Czasami nawet przyprawia nas o niedobre uczucia podejrzliwości.

Ale przecie heretyckość jego, jego przeciwstawienie jednostki ludzkiej skostniałym formułom i rozstrzygnięciom — świadczy najwymowniej o jego rewolucyjności. To, co było dla Tołstoja walką z Kościołem — a raczej walką Kościoła z Tołstojem — oświetla nam epicką sylwetkę autora *Zmartwychwstania* ogniem buntu i rewolucji.

Tołstoj był pełnym człowiekiem i od nas zawsze w dziełach swoich tej pełni żąda. Jakżeby pełnia ludzka zadowoliła się u niego tylko harmonią ze światem, a nie zapaliła przeciwstawieniem się temu światu i wieczną tytaniczną walką z tym światem.

Tołstoj podobny jest do Fausta. I to do Fausta z drugiej części genialnego dzieła Goethego. Tego Fausta, który ponad piękno i ponad doskonałość osobistą przekłada szczęście innych ludzi. W śmierci Fausta i śmierci Tołstoja w biednym domku strzałkowego na jakiejś tam zapomnianej stacyjce kolejowej znajdujemy wspólne elementy i nastroje. Obaj w śmierci odnajdują własną, osobistą, personalistyczną zgodę na świat. Na śmierć i życie.

*

Żywot, który zakończył się tak nadzwyczajnie i tak tragicznie przed pięćdziesięcioma laty, miał jeden rys zasadniczy, jedną dominantę. Rysem tym było niespokojne i nieustanne poszukiwanie prawdy. Prawda ta przybierała najrozmaitsze aspekty w ciągu długich lat i zim Tołstojowskich, przychodziła do niego w postaci prawdziwej przyrody czy prawdziwej miłości, szukał jej wszędzie. Nie mógł jej jednak znaleźć.

Przede wszystkim szukał prawdy człowieczego życia w sztuce. Powieść, ta największa i najdoskonalsza podług jego mniemania sztuka dziewiętnastego wieku, stanowiła jego pierwszą przystań w tych poszukiwaniach. Wielkie arcydzieło Tołstoja *Wojna i pokój* było rezultatem zagłębiania się nad zagadnieniem, czym jest prawda historyczna, czym jest historia. Zadziwiające jest, jak bardzo współczesny był Tołstoj w swoim poglądzie na historię. Jak bardzo odpowiada dzisiejszemu stanowi nauki to wszystko, co o jej najgłębszym aspekcie powiada on — a jeszcze bardziej to, co w swoim tworze literackim jako akcję pokazuje. Działanie ludzkie — w przeciwstawnej grze jednostki, której zdaje się, że tworzy coś i zmienia oblicze świata — z powolnym, upartym, ciągłym naciskiem masy ludzkiej, tłumu, wojska, narodu wreszcie, który jest właściwym twórcą historii.

W tym pokazywaniu prądu wielkich mas, które wynoszą jak gdyby morze na swych falach poszczególne jednostki, Tołstoj posunął się może nieco za daleko. Tak bardzo poszukiwał prawdziwych aspektów historii, tak bardzo uganiał się za prawdą, że dał nam nieprawdziwy obraz tych bohaterów, którzy stali się dla niego symbolami dwóch walczących narodów.

Jak wiadomo, co do postaci Kutuzowa, tak jak go pokazuje autor *Wojny i pokoju*, historycy mają wiele zastrzeżeń. Co zaś do postaci Napoleona, to nawet przeciętny czytelnik, nie mający żadnych wiadomości historycznych, spostrzeże zbytnią złośliwość Tołstoja i jego lubowanie się jak gdyby w odziera-

niu epopei Napoleona ze wszystkich legend, które nawarstwiły się na niej w ciągu tych niewielu lat, jakie oddzielały wojny napoleońskie od napisania powieści Tołstoja.

Poszukiwania prawdy historycznej zawiodły Tołstoja; nie znalazł w tej swojej „historii-sztuce", którą znacznie wyżej stawiał od historii nauki, rozwiązania dręczących go pragnień i uwieńczenia męczących pogoni. Prawda intuicyjna odkrywana w sztuce — zawiodła go. Może właśnie dlatego nie dokończy zamierzonej i częściowo już zaczętej powieści o dekabrystach. Prawda tak widziana w rozmiarach artystycznego eposu wymykała mu się z rąk, uciekała jak zając. Uczucie pewnego niedosytu odczuwał wielki autor po napisaniu *Wojny i pokoju.* My, zachwyceni tym wielkim eposem, nie dostrzegamy zawodów Tołstoja, a raczej błogosławimy jego złudzenia — które nam dały tę powieść. Nie wiemy, o ile ona jest „prawdziwa", ale wiemy, ile zawiera w sobie prawdy artystycznej, ile jest w niej doskonałości, która zawsze jest pociechą w strapieniach. Dlatego właśnie *Wojna i pokój* była zawsze, w najgorszych momentach naszego życia podczas pierwszej i podczas drugiej wojny światowej księgą pociech. Polacy mogli w najgorszych dla siebie czasach czytać obok *Pana Tadeusza* tylko *Wojnę i pokój* i odnajdywać swoje uczucia i swoje nadzieje w dziele Tołstoja. Odnajdywać także wielkie uspokojenie i wielkie pogodzenie się z życiem, jakim dyszą karty tej książki.

Następną pogonią Tołstoja, następnym poszukiwaniem było poszukiwanie prawdy moralnej. *Anna Karenina* była napisana jako powieść moralistyczna. Świadczy o tym dobitnie epigraf powieści.

Ale przeszkodziła Tołstojowi w stworzeniu z *Anny Kareniny* jakiegoś moralistycznego monstrum jedna zasadnicza cecha charakteru jej autora. Tą cechą była chłonność życiowa, a nawet można powiedzieć zachłanność. To, co miało być odstraszającym przykładem — pociągnęło Tołstoja swoją własną mocą, swym własnym życiem. Tołstoj kochał życie we wszelkich jego przejawach, we wszystkich aspektach. Jego zachłanność jest jedną z najważniejszych cech jego charakteru. I rzeczywiście można czasami myśleć, że to, co go otacza, cała przyroda, ludzie, rzeczy, kwiaty i drzewa — wszystko to stanowi najcenniejszy łup jego polowań literackich.

Wszyscy pamiętamy opis deszczu w opowiadaniu *Młodość* Tołstoja, wszyscy pamiętamy postać młodego podchorążego w opowiadaniu *Nabieg,* wszyscy pamiętamy opis wrześniowego poranka na polu bitwy pod Borodino... I czasami wydaje się, że najważniejszą sprawą w twórczości Tołstoja jest to pragnienie zatrzymania (jak u Fausta) przemijającej chwili i przekazanie czytelnikowi opisu całego tej chwili piękna. I że na tym wyczerpują się zadania, które pisarz sobie stawia. Ale nie. Pod tym upojeniem się światem żyją i istnieją inne motywy i inne sprężyny działania tołstojowskiego. Jest to pragnienie prawdy we wszystkim, a zwłaszcza prawdy w wolności.

Z wielkich powieści Tołstojowskich najcenniejszą dla mnie i najbardziej niezapomnianą — i, powiedzmy nawiasem, najbardziej aktualną dzisiaj, najbardziej interesującą pod względem formalnym jest powieść *Zmartwychwstanie.*

Dla wszystkich naszych pięknoduchów i wybrzydzających krytyków *Zmartwychwstanie* jest jak najbardziej jaskrawym dowodem, że można napisać wielką rzecz, stworzyć wspaniałe arcydzieło w pogoni za moralną prawdą. Tołstoj chciał stworzyć w *Zmartwychwstaniu* moralitet, jakiś szkielet zasad i przykładów na najbardziej sucho pojmowany rejestr obowiązków człowieka

A jednak stworzył zrównoważone arcydzieło umiaru i prostoty; obraz tendencyjny, a pełny życia, szkielet suchy, a napełniony żywymi postaciami ludzi i plastycznymi opisami zdarzeń i przeżyć.

Wszystkie te powieści Tołstoja, wszystkie jego dzieła, do których zaliczamy także jego dramaty, opowiadania, szkice, są orężem w jego walce z przesądami, z zacofaniem, z zahamowaniem z tej czy innej przyczyny pełnego rozwoju człowieka. Wszystkie jego dzieła wyrastają z jednej gleby, z jednego podłoża, którym jest poszukiwanie prawdy i określanie wolności człowieka.

Jeżeli na naszym parnasie zechcemy znaleźć jakieś porównanie w tym względzie — to Tołstoja możemy zestawić z Orzeszkową. Widocznie Tołstoj odczuwał jakąś bliskość z polską autorką, skoro napisał przedmowę do rosyjskiego wydania jej *Chama*. Nie chodzi mi tutaj oczywiście o porównanie artystyczne, które musi wypaść na niekorzyść naszej pisarki. Ale chodzi mi tutaj o wskazanie jednolitości podłoża, z którego te obie natury artystyczne wyrastają.

I jedna, i druga stawiają sobie za zadanie walkę o wyzwolenie człowieka. Tendencja Orzeszkowej jest bardzo zrozumiała dzisiaj nam wszystkim, wszyscy jesteśmy przekonani o zaangażowanej roli literatury — zwłaszcza powieści.

I może właśnie dlatego w Tołstoju, jako pisarzu, znajdujemy indywidualność tak zgodną z naszym pojęciem o roli literatury, znajdujemy pisarza tak nam bliskiego i tak przez nas kochanego. Jest dla nas pisarzem w pełni żywym.

Jego humanizm i jego tragiczne poszukiwanie, jego dojrzałość, a jednocześnie dramatyczne rozdarcie — do dziś dnia działają na nas jak sympatyczne magnesy. One sprawiają, że uroczystości związane z życiem i działalnością Tołstoja nigdy nie przybierają oznak oficjalnej nudy, zawsze wracamy do Tołstoja jak do wielkiego, niebotycznego w swej wielkości — ale bardzo bliskiego przyjaciela i nauczyciela.

Przemówienie na wieczorze ku czci Lwa Tołstoja w Teatrze Dramatycznym dnia 21.II.1960 r.

Jarosław Iwaszkiewicz

Bohdan Ostromęcki

ODKRYCIE MONGOLII

Choćbym ramionami objął horyzont
zatoczył łuk
nie powstrzymam opadającej nocy

spadła nagle jak pułapka
nieruchomą kopułą.

Okrył mnie czarny obłok gór
zastygł obłym kamieniem
pieczętuje usta
spoczywam pod nim
jak nie tknięta stopą człowieka ziemia.

Mongolia
echo zagubione w przestrzeniach
echo które krąży
echo oderwane od źródła głosu
ostatniego człowieka
zanim zapadł się w pustkę
puszysty śnieg ciemności
a ono wędruje kołuje
nad grobem słów nie narodzonych.

Echo pieśń kamienia.

Mongolia
której nie ma na mapie
kraj do którego się teraz wprowadzam
innymi bezdrożami
niż te które przebyłem
równie ciemne
jak tamte wpatrzone w ślepą przestrzeń.

Ciemny kolos gór
unosi powieki
rozszerzają się powoli pierwsze źrenice
sennych gwiazdozbiorów
obły kamień zsuwa się lekko z piersi
echo powraca do źródła
do swoich słów

Mongolia
którą znów widzę
po raz pierwszy.

POWRÓT

Powrót przez ziemię jałową
przez fale spalonej gliny
powrót przez ląd lodowcowy

powrót do dymu z ogniska
do bydlęcego nawozu
powrót do kości baraniej
i parującego mleka

Z krzykiem zrywa się wiatr
sprzed tysiącleci
głodny orzeł stepowy kołuje
spływa na twarz

nie przepędzi go cień innych skrzydeł
przecinających Gobi dzień w dzień
z południa z północy

jego jęk słychać w jęku motorów
jego krzyk jego głos
powrót powrót

Bohdan Ostromęcki

Kazimierz Wyka

MAKOWSKI

1

Kiedy przebywszy całą wystawę Tadeusza Makowskiego w warszawskim Muzeum Narodowym (należne pochwały dla samej ekspozycji nastąpią niżej) powracamy do sal początkowych, jedno podówczas uderza ze wzmożoną siłą. Mianowicie, jak dalece ten artysta o skończenie uformowanej i bez reszty wy łożonej na dojrzałych swych płótnach indywidualności twórczej, był zrazu tylko produktem.

Jako artysta — produktem swojego środowiska i szkoły malarskiej. Jako postać — młodzieńcem-produktem w ramach istniejącego podówczas obyczaju, stroju, mody i gustu.

W biograficzno-dokumentacyjnej sali, która na będącej w mowie ekspozycji sprzęga skrzydło poświęcone malarstwu olejnemu ze skrzydłem obejmującym dorobek artysty w zakresie grafiki i rysunku, oglądać można pochodzącą z roku 1905 jego książeczkę legitymacyjną jako ucznia Szkoły Krakowskiej Sztuk Pięknych. Tak ją jeszcze nazywa spoczywający obok medal z wyrytym nazwiskiem: „zasłużonemu Józefowi Makowskiemu". W Krakowie owego czasu, kończąc szkołę, już się miało zasługi!

Przypatrzmyż się dokładniej owej książeczce legitymacyjnej. Na fotografii widnieje młody osobnik o zamaszystej, poetyckiej, długiej czuprynie, sięgające za uszy. Przystroił się on również w nader bogaty fontaż jedwabny, zbełtany pod białym kołnierzem. W tle zdjęcia widać kapryśną ramę simmlerowskiego lustra. Oto dlaczego owego młodzieńca nazywam produktem: wszystko na te podobiźnie zgodne jest z krakowskim zaściankiem późnej młodopolszczyzny, wszystko mówi o cechowych oznakach artysty z tamtych lat.

Rzecz jasna, że nic oryginalnego w obydwu obserwacjach, o malowaniu-produkcie, o młodzieńcu-produkcie. Tak na ogół zaczynają wszyscy artyści. Indywidualność jest dopiero dziełem wysiłku. Zawiera się ona w trójkącie, którego wierzchołki noszą imiona — szkoła, muzeum (w sensie tradycji) i natura. Do tego ostatniego wierzchołka zawsze dotrzeć najtrudniej. W przypadku Makowskiego rzecz w tym, że przebyta przez niego droga od indywidualności-produktu, od malowania-produktu, do osiągniętego wyrazu własnego była szczególnie rozległa i widoczna, a zarazem zdaje się być znamienna dla całej jego generacji malarskiej.

Wyjmując pierwszą pochwałę z postawionego przed chwilą nawiasu, wypada stwierdzić, że przygotowana przez Marię Rogoyską (malarstwo) i Irenę Jakimowicz (grafika) ekspozycja Makowskiego odczytanie całej tej drogi niezwykle ułatwia. Odznacza się bowiem wyjątkową klarownością, przejrzystością i dobitnością. Czyta się ją niczym otwartą i gotową monografię, w każdym rozdziale, przepraszam — w każdej sali, mówiącą dokładnie o intencji danego rozdziału oraz o tym, jak on wynika z poprzedniego i jak zapowiada następne. Ten z wyjątkowym i czułym zrozumieniem dokonany wykład otwiera spojrzenie na jakiegoś nowego Makowskiego. W przybliżonym stopniu ułatwiają to również publikowane przez Władysławę Jaworską wycinki z pamiętnika artysty (T. Makowski: *Karty z pamiętnika, Sztuka i Krytyka,* 1957, nr 2, oraz w oddzielnej odbitce łącznie z artykułami J. Starzyńskiego *Malarstwo Tadeusza Makowskiego* i W. Jaworskiej *Nad pamiętnikiem Tadeusza Makowskiego.* A ponieważ Makowski należał do twórców umiejących pisać i niezwykle świadomych — konfrontacja jego pamiętnika z wystawą na każdym kroku to potwierdza — w równej mierze będę się posługiwał jego wypowiedzią malarską, co pamiętnikarską.

Powiadając n o w y Makowski, to mam na myśli: mimo zgoła skandalicznego, poza wymienioną publikacją, braku poważniejszych opracowań naukowych Makowski nie jest przecież artystą nieznanym. Ale znany bywa dopiero w swoim pełnym o s i ą g n i ę c i u, jako twórca skrystalizowany w kilku ostatnich latach życia. Taka tylko znajomość jest poważnym jego zubożeniem. Równie bowiem interesująco przedstawia się rozwój Makowskiego jako pewien o b j a w, ważny dla zrozumienia zarówno jego generacji malarskiej, jak też przejścia między prądami artystycznymi schyłku Młodej Polski a dwudziestolecia. Bez tego objawu, dramatycznego częstokroć, świadczącego o niezwykłym napięciu poszukiwań i woli twórczej, nie byłoby Makowskiego jako ostatecznego osiągnięcia. Rzecz też jasna, że inaczej należy pisać o objawie, raczej z pewną precyzją anatomiczną; inaczej o osiągnięciu, kiedy wszystko, co indywidualne i ustawicznie w sobie wyrabiane, stanęło na płótnach Makowskiego nareszcie otworem.

2

W tym krakowskim, biedermayerowskim, simmlerowskim, a jako nowość ostatnia — secesyjnym zaścianku, w latach najpierwszej młodości „zasłużonego" Józefa Makowskiego stawiała pierwsze kroki większość rówieśnego mu pokolenia malarskiego: Witold Wojtkiewicz, Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, Władysław Skoczylas, Jacek Mierzejewski, Eugeniusz Zak. Liczy się ich powszechnie pomiędzy artystów międzywojennego dwudziestolecia. Równie powszechnie się zapomina, że, o ile nie zmarli przedwcześnie jak Wojtkiewicz, w roku 1914 liczyli około trzydziestu lat, a nawet więcej.

Na tę więź generacyjną trafnie zwraca uwagę J. Starzyński. Spróbujemy ją możliwie dokładnie rozszyfrować, zwłaszcza jeżeli chodzi o wspólne miejsce startu. W wypadku każdego nowego pokolenia ono bowiem jest szczególnie ważne. Później drogi się rozchodzą i obcowanie z podnietami rzeczywistości, propozycjami nowych prądów oraz wymaganiami własnego warsztatu

przestaje być obcowaniem poprzez maskę wspólnej młodości całego pokolenia.

Tadeusz Makowski, wraz z artystami o wymienionych przed chwilą nazwiskach, należy bowiem do pierwszej fali wychowanków ugrupowania Sztuki kiedy jej uczestnicy osiedli już na katedrach, przyozdobili się w godności i zasługi. Między rokiem 1905 a 1910, kiedy jego generacja kończy studia malarskie, położenie pokolenia nauczającego — Malczewski, Wyczółkowski, Fałat Stanisławski, Mehoffer, Wyspiański — było w pełni ustabilizowane. Nie tylko na planie właściwych wartości twórczych, ale podobnie na planie ich recepcji przez odbiorcę. Schyłkowi Młodej Polski w malarstwie nie towarzyszyła żadna gorąca kampania, żadna dyskusja ideowo-artystyczna z gatunku tych, które równocześnie za sprawą Brzozowskiego, Irzykowskiego, Nowaczyńskiego, Boya-Żeleńskiego rozpętały się w piśmiennictwie. Niebezpieczna sielanka, ponowne zejście w samouspokojenie!

W ogóle — mało było w rozwoju polskiego malarstwa zwycięstw odniesionych tak bezkrwawo i przy ogólnym aplauzie, jak zwycięstwo krakowskiej Sztuki. Niebezpieczeństwa powstały stąd przede wszystkim dla uczniów i wychowanków. Na czym polegały?

W powody bezkrwawego zwycięstwa Sztuki wprowadza dobrze recepcja tego typu malarstwa przez strefy interesujące się w ogóle malarstwem. Wygląda, że poprzez nietrudny do przyjęcia przez owego odbiorcę dobór tematów z zakresu rodzimego pejzażu, sceny rodzajowej ze wsi i życia chłopa, fragmentu budzącego upodobanie budownictwa, zarówno dwór, kościół, jak zagroda — stworzony został i zaszczepiony swoisty kanon. Mianowicie kanon malarstwa mającego świadczyć o narodowej odrębności, o swojskości, o polskości wreszcie. W tym kanonie mieściły się doskonale pewne powtarzalne fabuły, o treści zasadniczo literackiej, chociaż wyraźnej anegdoty bywało w nich mniej. Wypierały one z gustów ogółu fabuły wybitnie anegdotyczne, typu matejkowskiego historyczne bądź batalistyczne, czyniły to jednak na rzecz po prostu innych fabuł literacko-malarskich i to równie powszechnie zrozumiałych, dostępnych życiowemu doświadczeniu polskiego widza i nabywcy. Oto dlaczego zwycięstwo było bezkrwawe, a zarazem niewiele dotyczyło poza uporczywym wysiłkiem takich rzadkich twórców, jak np. Aleksander Gierymski, problematyki istotnie malarskiej.

Niebezpieczeństwa dla uczniów kryły się w samej zasadzie odniesionego sukcesu. Nowy kanon tematyczny, pozostawiając wiele wolnego miejsca odmiennym, nawet powierzchownie odmiennym temperamentom plastycznym, kusił do powtarzania. Wszak co dopiero nastąpiło jego zwycięstwo, a było to przecież zwycięstwo rzekomo w obliczu natury — pejzaż, wieś, chłop, krajowe drzewa, góry i przestrzenie — natury jako niewyczerpanej dostarczycielki podniet twórczych. Niestety, maniera z naturą mogą również współżyć.

Wskazują na to wszystko wczesne, przedparyskie płótna Makowskiego. Traktuję je raczej jako pewien sygnał oznaczający wspólną maskę wyniesioną ze szkoły, spod której trzeba dopiero dobywać własne rysy. Przypuszczam, że dokonując przeglądu wczesnego dorobku jego rówieśników, coś podobnego byśmy stwierdzili.

Młodopolskim młodzieńcem-wytworem jest on sam, podobnym wytworem są jego najpierwsze obrazy. Bardzo dobrze, że je pokazano! Bez trudu czyta się

w nich oddziaływanie Jana Stanisławskiego (np. *Pejzaż z wiatrakami, Pejzaż ze stogami),* a także — Józefa Mehoffera (np. *Portret dziewczynki).* Pierwszy z tych podstawowych impulsów zmierza w kierunku maniery swojskiej i dającej wszelkie rzekomo szanse powodzenia wobec publiczności oraz krajowej natury. Drugi zmierza w kierunku secesyjnej dekoracyjności. Z obydwoma takimi impulsami musiał zapewne (zapewne — ponieważ więcej dowodów widać w jego pamiętniku aniżeli dziełach malarskich) Makowski twardo walczyć, już w Paryżu, nie w Krakowie.

Inaczej — pozostałby tylko produktem swojego środowiska. Owszem, całkiem pojętnym i zdolnym, otwartym na możliwości, które inni z jego generacji poczną eksploatować w sposób wyłączny. On ich zaledwie dotyka. I tak np. na wspomnianym Mehofferowskim *Portrecie dziewczynki* biegnący w tle fryz mieści udziwnione marionety, przypominające Wojtkiewicza. Wśród wczesnych akwarel i rysunków napotykamy takie, które na myśl przywodzą gęstą, secesyjną i ciężką fantastykę Ruszczyca lub scenograficzne pomysły Wincentego Drabika. Gdzie indziej (np. *Wesele krakowskie)* coś z zamaszystego Pautscha. Wreszcie rozległy (rok 1906) pejzaż z błękitną chatą, malowniczą strzechą i drzewami wczesnej wiosny mógłby zostać podpisany przez któregoś z kolegów Makowskiego czynnych w pracowni Stanisławskiego, przez Filipkiewicza może, a Stanisława Kamockiego na pewno.

Makowski w roku 1908 wyjechał do Paryża. Nad opisaną książeczką legitymacyjną wisi najwcześniejszy z jego autoportretów, rysunek z 1909 roku. Młodzieniec ściął fryzurę, arcydzieło galicyjskiej razury, odrzucił fontaź. Patrzy spojrzeniem uważnym i dociekliwym.

3

Przeżywszy zaledwie pięćdziesiąt lat, umarł Makowski w roku 1932. A zatem prawie w połowie międzywojennego dwudziestolecia, co przy braku bezpośredniego kontaktu z programami i prądami malarskimi rozwijającymi się w kraju tym bardziej utrudnia określenie jego właściwego miejsca na tle owego okresu. Pochowany na kamiennym, emigranckim polskim cmentarzu na wzniesieniu Montmorency, sąsiad grobowy rodziny pana Adama, Niemcewicza, Kniaziewicza, wspólnego dołu ze szczątkami Norwida, a już najbliższy Olgi Boznańskiej, nigdy do Polski nie powrócił, nawet na wakacje nie przyjechał.

Czy wyjeżdżał z zamiarem tak długotrwałego i stałego pobytu? Znane mi dokumenty i artykuły, głównie sprzed roku 1939, niczego na ten temat nie wnoszą. Wolno przypuścić, porównując biografię Makowskiego z życiorysem wielu polskich artystów, dla których Paryż stał się drugą i dośmiertną ojczyzną, że przetrzymawszy — po prostu wrastał w grunt, coraz głębiej zapuszczał korzenie i coraz bardziej dostrzegać też musiał, że jednego życia zaledwie na to starczy. W roku 1928, kiedy już kolejna po Makowskim polska generacja malarska, kapiści, zdobywa dla siebie Paryż i jego plastyczną wszechwiedzę, Makowski notuje:

„Après 20 ans de travail à Paris et de lutte continuelle ma personnalité commence à se dessiner dans ses contours encore pas tout à fait précis mais tout de même plus près de ce que je dois dire définitivement. Ceci donnera à ré-

fléchir aux jeunes peintres qui viennent ici pour faire la conquette de Paris en peu de temps.”

Po dwudziestu latach ustawicznej walki? Czyżby malarstwo Makowskiego, tak zdawałoby się kompletne, harmonijne i oparte na spokojnej dojrzałości lirycznej, mogło być jej terenem? Oprócz wskazanej już klarowności zaletą nie mniejszą omawianej wystawy staje się to, że ukazuje ona dobitnie taką walkę. Na różnych frontach i odcinkach jednocześnie: zarówno z koncepcjami malarskimi, z którymi artysta stykał się kolejno w swoich latach paryskich, jak — co jeszcze donioślejsze — z jego własnymi skłonnościami.

Trzy odcinki owej walki o własny wyraz dają się ustalić na długo, zanim Makowski wyraz ten osiągnął, mianowicie przed rokiem 1914. Jest to walka ze swojskim tematem i ze swojskim pojęciem natury, wspomniany przed chwilą impuls Stanisławskiego. Jest to zarazem opór przeciwko dekoracyjności i stylizacji późno-młodopolskiej, impuls Mehoffera. Będzie to wreszcie konsekwentne tłumienie przyrodzonej artyście siły lirycznej, poddanie jej rygorowi formy. Szczególnie dwa pierwsze znamiona cechowe, wyniesione z Krakowa, tępi w sobie Makowski z godnym pamięci uporem i świadomością. W tym specjalnie miejscu karty pamiętnika i próby malarskie są całkowicie jednomyślne.

Dociekliwe i uważne oczy Makowskiego dostrzegły od razu w targowisku prądów i idei Paryża około 1910 roku drogę, jaką artysta konsekwentnie obierze. Droga to wszakże, która dopiero poprzez kontrast i opozycję wobec jego własnych dyspozycji uczuciowych okazuje, czym była naprawdę. Ten bowiem liryk, artysta czuły i wrażliwy na ludzką wymowę uprawianej sztuki, wybiera drogę, której patronuje jakże częste w jego pamiętniku nazwisko Cézanne'a. Nazwisko to, wraz z zespołem towarzyszących, jak Poussin, Delacroix, Courbet, oznaczało dla Makowskiego: „Tradycja wieków ostatnich wysiliła się na stworzenie »obrazu« w znaczeniu bardzo wewnętrznym, stworzyła mu prawa i cechy, zasady i pojęcia, podniosła do godności drogiego klejnotu (...) Ich obrońcą i wskrzesicielem Cézanne”.

Płótna Makowskiego, wcześniejsze od jego obcowania z kubizmem, eksponowane na omawianej wystawie, nie wskazują aż na Cézanne'a. Co innego uświadomienie teoretyczne, co innego zdolność jego konkretyzacji. *Chrzest w Jordanie* (1909) jest za to najwyraźniej z ducha Puvis de Chavannes. Zespół akwarel z tegoż roku (rys. *Raj, Rybak w przystani, Tańczące nimfy*) w nie mniejszym stopniu. Wygląda to na jakąś niekonsekwencję, ale, jak wszystko u Makowskiego, jest konsekwentne. Oddziaływanie Puvis de Chavannes było bowiem u schyłku stulecia bardzo wieloznaczne. Zachwycano się literackimi treściami jego malarstwa (przypomnę uniesienia Judyma w *Ludziach bezdomnych* na widok *Rybaka),* ale Puvis de Chavannes uchodził także za sprzymierzeńca w walce z impresjonistycznym rozchwianiem obrazu i jego kompozycji. Taką rolę odgrywał on dla grupy Nabis, jej teoretyk Maurice Denis wyraźnie o tym zaświadcza. Otóż Makowski traktuje go raczej jako podobnego sprzymierzeńca.

Właściwych sprzymierzeńców napotka on dopiero w tych paru gorączkowych latach przed wojną roku 1914, które przyniosą narodziny kubizmu. Proszę sięgnąć do *L'Ami des peintres* Francis Carco. Makowski, przyznając, że nie lubi jego poezji, parokrotnie wspomina lekturę znanej książki Apolli-

naire'a o kubistach. Wystawy i towarzyszący im ruch idei charakteryzuje przebywający w tych latach w Paryżu Roman Zrębowicz:

„Dość wymienić w skrócie kilkanaście głównych wydarzeń (lat 1912—1913): A więc wielki exodus z Montmartre'u na Montparnasse. Kończył się wówczas kubizm analityczny, a zaczynał kubizm syntetyczny. Powstawały pierwsze obrazy abstrakcyjne, a zarazem dekoracja teatru Astruca, tzw. »Théâtre des Champs-Elysées«, wykonana przez głównych nabistów z Maurice Denis na czele. Na okres ten przypadają również najlepsze dzieła »białej epoki« Utrilla i jego pierwsza wystawa. W 1912 r. otwarto głośną wystawę w Salonie Jesiennym i pierwszą wystawę Juana Miro w Salonie Niezależnych. Spośród najbardziej interesujących wystaw należy wymienić również pierwszą wystawę włoskich futurystów z Gino Severinim na czele, wystawę »Section d'or«, wystawę czarujących akwarel Cézanne'a, pierwszy pokaz retrospektywny dzieł Davida w Petit Palais, wystawę Renoira u Bernheima i tamże marokańską wystawę Matisse'a. (...) Ówczesna twórczość pisarska z Anatolem France'em, Barrèsem, Paul Fortem czy Rostandem nie mogła absolutnie wytrzymać konkurencji z rewolucją malarską Cézanne'a, Seurata, Van Gogha, Bonnarda, Matisse'a, Braque'a i Picassa" (R. Zrębowicz: *O nowoczesnym malarstwie francuskim,* Warszawa 1959; s. 16).

Proszę wybaczyć rozciągły cytat. Lecz wszystko to oglądał (lub mógł był oglądać) Makowski. Zaiste, nie było po co wracać do krakowskich Nowych Aten, oczywiście tych z dotkliwej i złośliwej satyry scenicznej Adolfa Nowaczyńskiego.

Stosunek Makowskiego do kubizmu to zapewne jeden z węzłowych punktów jego ewolucji, punkt ponadto, z którego właściwe zdobycze artysty wyniknęły znacznie później, a nie wtedy, kiedy obcował on bezpośrednio z kubizmem w latach 1912—1914. Dlatego domaga się rozważnego rozpatrzenia.

Wstęp do malarskiej części katalogu, pióra Marii Rogoyskiej, tak sprawę ujmuje: „Powstające w tym czasie płótna Makowskiego nie tyle są jednak programowymi obrazami kubistycznymi, ile jego osobistymi etiudami na temat kubizmu. Te etiudy tym się różnią od obrazów ściśle kubistycznych, że nie pojmuje on obrazu jako płaszczyzny dwuwymiarowej, pozbawionej głębi, perspektywy i światłocienia. Podtrzymuje te wszystkie walory".

Słusznie! Ale do jakich konsekwencji to prowadzi na tle propozycji malarskich powstających w generacji Makowskiego oraz z jakich pobudek wywodzi się ta jakaś wstrzemięźliwość chroniąca przed pełnym zaangażowaniem w kubizm? Wszak w pamiętniku czytamy: „Dziwaczności boją się tylko słabi, ci zwłaszcza bronią się zapamiętale przeciwko wszystkiemu, co odważne i nowe" (21.V.1913).

Otóż Makowski w tych latach nie tyle może kubizuje, ile — formizuje. To znaczy zakomponowując obraz w wielkie płaszczyzny, wyznaczając mu linie napięć wewnętrznych i kierunkowe brył, wykonuje to w sposób, jaki jego ówczesne obrazy czyni zapowiedzią, czyni prefiguracją formizmu. Programu zatem malarskiego, który w niewiele lat (ale już po pierwszej wojnie światowej!) powstanie za sprawą jego generacji, jego rówieśników, jako protest przeciwko impresjonizmowi i przeciwko swojsko-akademickiemu malowaniu. Tak dalece się to dokonywa, że niekiedy pomysły ówczesne Makowskiego zdają się zapowiadać Chwistka strefizm, jedną z pochodnych teorii formistycznych. Pisząc to, mamy na myśli *Dwa akty,* z całym towarzyszącym

zestawem szkiców i pomysłów (najlepsze w drzeworycie), *Pejzaż z domami Pejzaż zielony, Martwą naturę z nożem i melonem* i tak dalej. Wśród rysunków wykład formizmu na przykładzie *Imbryka* (1913).

Jak się rzekło, skłonność Makowskiego do kubistycznego uporządkowania kompozycji zatrzymała się u granicy, na której tak ustalona kompozycja staje się płaską powierzchnią. O pobudkach tej wstrzemięźliwości dobitnie świadczy pamiętnik. Program i ujęcie kubistyczne traktował artysta nie tylko jako odtrutkę na impresjonizm, ale w równym stopniu jako antidotum na dekoracyjność i stylizację. Skoro je zestawić z kartami pamiętnika, wierzyć mamy prawo, że są to autentyczne słowa Makowskiego, jakie zapamiętał i zapisał jeden z krytyków francuskich.

„J'ai été cubisant pour élargir une forme. Mais le cubisme évoluait vers un genre très décoratif, la surface coloriée plate" (Nino Frank: *Makowski, L'Art vivant.* 1.V.1929).

W pamiętniku czytamy bowiem o Cézannie: *„La conception des formes dans le sens constructif lui a valu des disputes qui ont abouti à la création de l'école cubiste celle que nous avons connue et qui dégénère aujourd'hui en décoration"* (7.XII.1920).

Mało tego. Ten przyjaciel Ślewińskiego jakże gwałtownie wypowiada się przeciwko problematyce proponowanej przez Gauguina, a więc tej, w której kręgu ukształtował się Ślewiński. Słyszy się w tej wypowiedzi tony rozrachunku z samym sobą, z krakowską atmosferą również: „Określenie formy dekoracyjne, a więc za pomocą jednotonowych płaszczyzn, jest niezupełne — jest przypomnieniem kształtów, a nie ich odtworzeniem. Strona dekoracyjna oddala malarstwo od istotnego pogłębienia wartości opartych na formie, światłocieniu i odmianie walorów. Gauguin zbyt wiele wkładał wysiłku w stronę dekoracyjną. To odbiera obrazom jego żywą formę i charakter ogólnoludzki kształtów widzianych w przyrodzie. Zastępuje je wdziękiem i poezją zewnętrznej ozdoby" (27.IX.1914).

4

Obcowanie z kubizmem było więc u Makowskiego tylko objawem i na razie nie dawało prawdziwie indywidualnych osiągnięć. Więcej własnych zdobyczy zebrał artysta w latach wojny, w zespole bretońskich scen rodzajowych i pejzażów. Na podobieństwo słów przed chwilą zacytowanych można je również traktować jako swoistą wypowiedź przeciwko Gauguinowi, którego przemożne piętno leżało przecież na tym temacie. Obrazy z tych lat zdają się mieścić na oryginalnym przecięciu tradycji muzealnej z żywym stosunkiem do natury. Stają się też one swoistym odczynnikiem, tym razem skierowanym przeciw stylizacji kubistycznej, odczynnikiem w imię natury i w imię tradycji.

Makowski w pamiętniku manifestował wielokrotnie swoją radość na widok i wielkich, i małych mistrzów holenderskich. Jego bretońskie obrazy manifestują podobną radość głównie na widok małych mistrzów. „Małe płócienka o emaliowej powierzchni, połyskujące farbą olejną, zrobione kunsztownie bogato" (22.VII.1913) — oto co go frapowało. Zawsze cenił obraz jako przedmiot uczciwości rękodzielniczej, jako rzecz wykonaną tak, ażeby sama w sobie stawała się cennym obiektem, dorzuconym do istniejącej rzeczywistości. Za-

chodzą duże różnice malarskie, inna, bardziej szorstka i gęsta, bywa gama wcześniejszych jego dzieł odwołujących się do Bretanii, inna późniejszych o lat dziesięć, bardziej staje się podówczas subtelna i zdematerializowana.

Zawsze jednak dążenie do płótna malarskiego jako cennego samo przez się obiektu łączy rys. *Posiłek chłopów* (1917), *Widok mostu z Espaly* (1920) czy *Wesele na wsi* (1924) lub *Pejzaż ze starym rybakiem* (1924). Szczególnie wyróżniłbym trzy niewielkie „płócienka" (eksponowane na czarnym ekranie w sali dokumentacyjno-biograficznej) z roku 1920/1: *Most z krowami, Orszak weselny przed kościołem* i *Oparzanie wieprza,* zmaterializowana w tym obrazie i przedziwna czerwień. A także arcytwór cierpliwego, wytwornego i wymagającego kunsztu — *Kosz z owocami* (1922).

Co wszakże w tych latach najbardziej przyciąga uwagę widza, to konsekwentny i stały przybór oznak, które poczynają zapowiadać Makowskiego w jego pełnym osiągnięciu, w jego pełnej indywidualności. Na dwie przynależne tutaj tendencje pragnę zwrócić uwagę. Pierwsza kompozycyjna, druga ekspresywna i tematyczna zarazem.

Dojrzałe obrazy Makowskiego, kiedy zapanował on całkowicie nad systemem kubizujących znaków ikonicznych, poprzez które sygnalizował wyraz psychiczny swoich postaci oraz własny do nich stosunek, wyróżniają się charakterystycznym i powtarzalnym układem grupy ludzkiej wciągniętej na płótno. Prawie zawsze postacie, zarówno dorosłe jak dziecięce, ustawione są twarzą do widza, jakby — bez względu na sens sceny — pozowały do rodzinnej fotografii. Nawet sabotier, chociaż jest samotny, obrócił się twarzą do widza. W stosunku do grupy dziecięcej można by to wyjaśniać tym, że gromadka dzieci, kiedy do kogoś lub czegoś, czy jest to fotograf, czy opowiadacz, czy nawet przejeżdżający pociąg, nabierze zaufania i zainteresowania, zawsze się tak ustawia. Jakby podświadomie realizowała zasadę, że dopiero patrzenie twarzą w twarz nie kryje podstępu czy nieufności.

Sprawa zdaje się wszakże być bardziej skomplikowana. Bo rzucona hipoteza nie stosuje się do dorosłych, oni tak się nie zachowują. Zachowują się jednak na płótnach Makowskiego. Już w *Posiłku chłopów* (1917) tak stawiająca talerz Bretonka, jak siedząca obok niej postać, trwają w postawie do obiektywu fotograficznego. W *Zabawie na wsi* (1920) podobnie ustawili swoje osoby muzykanci. Coraz dobitniej ten sam układ to *Miasteczko z dziećmi w wózku* (1924) czy specjalnie *Wesele na wsi* (1924). Wszyscy tutaj pozują: całe weselisko rozstawione na dziedzińcu, panienki i gołębie w mansardowym oknie, nawet dzieci sąsiada, nawet tyłem do widza tańczący. W takim kontekście kompozycyjnym jasne się staje, dlaczego pierwsze wielkie osiągnięcie Makowskiego, *Kapela dziecięca* (1922), właśnie na skutek podobnej kompozycji tak mocno się wyróżnia i skupia wszelkie tego typu poszukiwania.

Ich źródło wydaje się być dwojakie. Na holenderskim portrecie zbiorowym, zarówno czysto świeckim, jak komemoratywnym, znachodzącym się po kościołach, również i polskich (piękne przykłady w kościołach toruńskich), postacie wyobrażone są zawsze rzędem i równolegle do widza, chociaż nie istniała podówczas fotografia i jej wymogi. Być może, iż reminiscencja takiego ujęcia pojawia się u Makowskiego.

Ale źródło widoczniejsze zdaje się być gdzie indziej. W przybliżonych bowiem latach wybucha nagle u Makowskiego zainteresowanie dla jarmarcznego, niedzielnego, prymitywnego (nie ludowego!) malarstwa. Tworzy on krzykliwe

i szpetne, oleodrukowe bukiety, maluje równie szpetne dzieci, ustawia je w znaczącym i sentymentalnym sztafażu. Doświadczenie prymitywu, wspólne twórczości całej jego generacji, wyraziło się tym sposobem u Makowskiego w mierze możliwej we Francji, gdzie, inaczej niż w Polsce, nie istniał już i nie oddziaływał prymityw folklorystyczno-etnograficzny. Otóż — w niedzielno-jarmarcznym malarstwie taki układ postaci, który stanie się u Makowskiego czymś ulubionym i coraz bardziej pogłębionym, to normalne zjawisko.

Zarówno prymitywizujące, jak krzykliwe płótna Makowskiego posiadać się zdają jeszcze jeden aspekt. Chodzi o wzmiankowany już przybór oznak zapowiadających jego pełne osiągnięcia. Oto zderza się w nich brzydota z czułością, groteska z liryzmem. Widać, że przyrodzone temu artyście siły wyobraźni drążą i prowokują go do ujęć, które dopiero na planie jego całego dorobku stają się bardziej zrozumiałe.

5

Usiłując uporządkować i nakreślić zapowiedzi, wstępne rzuty, o jednym nie zapominajmy. Makowski, rzekomo łagodny i franciszkański, był artystą podstępnym, który co chwila gotuje niespodzianki. W jego pełnym warsztacie, a więc prócz malarstwa olejnego w rysunku i grafice, obecny jest wciąż cały zespół instrumentów, a nie jeden tylko i górujący. Rozwój Makowskiego i jednoczesna chronologicznie obecność różnych koncepcji malarskich przypomina pracę koszykarza, który przeplata, pozornie porzuca, ażeby w odpowiednim momencie podjąć, kilka prętów równocześnie.

Do takiego sądu prowokuje przede wszystkim konfrontacja jego malarstwa z równoczesną mu grafiką i rysunkiem. Prowokuje także to, że występują obok siebie w tym samym czasie obrazy przynależne do całkiem odmiennych cyklów tematycznych, a powiązane jednością materii malarskiej. Ta materia decyduje o aktualnym dla Makowskiego w danej chwili froncie natarcia, skądinąd zaś rysunek podpiera i koryguje to, co w danym czasie widnieje na jego płótnach olejnych.

I tak np. kiedy na jego płótnach natura obcuje z tradycją i prymitywem, znakomity zespół rysunkowy (ołówek i kredki) z roku 1918 poświęcony został wyłącznie martwej naturze. Przynależą do tego zespołu jedne z najlepszych w ogóle rysunków Makowskiego (np. *Martwa natura z dzbankiem, jabłkiem i cytrynami),* precyzyjne, czyste, jakże lakoniczne. Świadczy to, że pamiętał on stale o pełnej instrumentacji swojej sztuki, że prym oddając określonym zainteresowaniom konsekwentnie ćwiczył pozostałe.

Dlatego zapewne pełno niespodzianek gotuje chronologia dzieł Makowskiego w latach, kiedy coraz dobitniej sztuka jego staje się wyrazem całkowicie indywidualnych postaw i doświadczeń twórcy. Osiągnął on już tyle rygoru i dyscypliny malarskiej, nabył doświadczenia tak wielorakiego, że może pozwolić sobie na objawy lirycznej indywidualności. Lata wspomniane wypada umieścić gdzieś między 1922 a 1927, między *Kapelą dziecięcą* a *Powrotem ze szkoły.* Stąd mnóstwo niespodzianek, ponieważ z jednej strony już całkowicie dojrzała liryka tematu dziecięcego, z drugiej zaś pejzaże bretońskie, związane ze ścisłą obserwacją i dążeniem do ekspresji, opartej o dokładne rytmy kształtów.

Koszyk ujęć malarskich i koncepcji pleciony nieustannie przez Makowskiego w tym okresie zdaje się być szczególnie skomplikowany. Warto spojrzeć na

niektóre ruchy mistrza, ażeby wyjaśnić nieco jego metodę. Polega ona na tym, że chwilowo giną i przestają być widoczne określone ujęcia, ale po niedługim czasie twórca do nich nawraca. Obcowanie z kubizmem najdłużej wygląda na zagubione, między *Kapelą dziecięcą* a *Powrotem ze szkoły* najmniej widać śladów kubizmu, aż wybuchną one gwałtownie po tym okresie.

Obrazy Makowskiego to zawsze wniosek z niedawnego doświadczenia i przesłanka dla dalszych poszukiwań, przesłanka wszakże, która nie od razu i niespiesznie zwykła owocować. Powróćmy do *Kapeli dziecięcej*. Makowski już w latach wojny zbierał rysunki dziecięce, interesował się nie tylko dzieckiem, ale i jego rodzajem wyobraźni. Z kolei zainteresowanie dzieckiem w ramach zwrotu do groteskowo-jarmarcznego sentymentalizmu jako klapy bezpieczeństwa dla własnych sentymentów. *Kapela* jest wnioskiem z tego narastającego, chociaż w sposób przerywany i milknący, obcowania. Jest ona zarazem przesłanką: bo na okrągłe i naiwne twarzyczki owych dzieci, zgromadzonych przed ścianą domu, pod oknem z ptasią klatką, jeszcze nie zostały nałożone maski, trójkąty, stożki. Dopiero w kilka lat, i znów po pewnej przerwie, to się dokona.

Inny przykład. Na te lata, jednocześnie z Wystawą Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w roku 1925, przypada największe osiągnięcie Makowskiego jako grafika i ilustratora książki: jego współpraca z *Pastorałkami* Tytusa Czyżewskiego. Nie będę się powtarzał, o tych znakomitych drzeworytach pisałem już z racji Czyżewskiego (odpowiedni szkic w *Rzeczy wyobraźni)*. Lecz dojście Makowskiego do tej kongenialnej interpretacji polskiego folkloru podobnie przebiegało, jak na przykładzie *Kapeli* jego dojście do dziecka.

To znaczy — najpierw dalekie przygotowanie poprzez prymityw jarmarczny, najpierw opanowanie zasady lirycznej naiwności, przerwa w dalszym prowadzeniu tego wątku, i wreszcie całkowicie dojrzałe użycie na kanwie *Pastorałek*. Nawiasem, pokazano na omawianej wystawie bardzo ciekawy zestaw rysunków do *Kolędy w olbrzymim mieście*, nie odtworzony w tym układzie we wspólnym wydawnictwie Czyżewksiego i Makowskiego. Dlatego ciekawy, że ukazuje, jak dalece wyobraźnię Makowskiego frapowało skrzyżowanie miasta, cywilizacji urbanistycznej z pierwiastkiem wsi i życia bliskiego ziemi.

Zdaje się to wyjaśniać, dlaczego przypomnienie dawno nie oglądanej ojczyzny, podane w ujęciu Czyżewskiego, prymitywizująco-dadaistycznym, a jednocześnie sięgającym głęboko w powszechną i obrzędową tradycję narodu, tak zaktywizowało środki plastyczne Makowskiego. Zważmy, że poza bardzo nielicznymi próbami początkowymi (np. *Most na Sekwanie)*, ten artysta, który większość życia spędził w Paryżu, nigdy nie malował uroków owego miasta. Obchodziła go wieś. Nietrudno w tym odczytać jakąś replikę jego polskiego pochodzenia. Obchodziła go zarazem jego własna introspekcja. Dojrzewała w ciszy pracowni, ustawicznie wspierana uważnym spojrzeniem na człowieka, na objawy zewnętrzne jego psychiki.

Gdzieś w omawianych latach wykonał był Makowski cykl ilustracji, którego na wystawie nie oglądamy. Źródła przedwojenne dwukrotnie wspominają, niestety nie wymieniając nazwiska, że na zamówienie jednego ze swoich francuskich wielbicieli Makowski wykonał rysunki do głośnej książki Alain Fournier *Le grand Meaulnes*. Kto był owym zamawiającym? Czy ilustracje te dochowały się i istnieją? Wolno bowiem przypuszczać, że podobnie, a może jeszcze mocniej niż przy *Pastorałkach*, Makowski, otrzymując tę uroczą i dziwną feerię przygód podrostka, całą zatopioną w tajemniczym i surowym powabie

głębokiej prowincji francuskiej, dostawał podnietę twórczą jak gdyby dla niego specjalnie stworzoną. Przeczytajmy:

„Wszedł do zacisznego pokoju wyglądającego na jadalnię, oświetlonego z góry wiszącą lampą. Tu także odbywała się zabawa, ale tylko dla małych dzieci. Jedne siedziały na niskich taboretkach i przeglądały albumy rozłożone na kolanach; inne siedząc w kucki przy krześle rozkładały na nim z powagą różne obrazki, inne jeszcze siedziały przy kominku, nie bawiły się niczym, nie mówiły i tylko wsłuchiwały się w odgłosy zabawy rozlegające się w ogromnym domu...

Drzwi do przyległego pokoju były otwarte i słychać było stamtąd grę na fortepianie. Meaulnes zajrzał tam z ciekawością. Był to mały salonik, tak zwany buduarek. Jakaś młoda kobieta czy dziewczyna w brązowym płaszczu odrzuconym na ramiona siedziała przy fortepianie, odwrócona plecami do drzwi, i cichutko grała jakieś stare tańce i piosenki. Na wielkiej, niskiej otomanie, tuż przy niej kilka dziewczynek i kilku chłopców siedziało słuchając grzecznie, jak zwykle słuchają dzieci, kiedy już zbliża się pora spania. Czasami jedno z nich, które przed chwilą opierało głowę na dłoniach, ześlizgiwało się teraz bez hałasu z kanapy i szło do przyległej jadalni, a na jego miejsce przychodziło inne dziecko, które już miało dosyć oglądania obrazków..."

Ta sama przecież atmosfera przenikliwej i czułej uwagi panuje u Makowskiego, przypomnijmy *Pokój dziecinny, Małą modelkę*. Całe rozdziały przygód i wędrówek Meaulnesa, jak *Pokój Wellingtona* czy *Dziwny festyn*, są to kompozycje Makowskiego, które ze słowa wystarczyło przenieść w inną technikę artystyczną. Identyczne kolorowe lampiony wskazują ścieżkę do dziecięcej feerii Alaina Fournier i polskiego malarza.

6

Chociaż na skutek nieprzerwanego pobytu we Francji, na skutek także samotniczych skłonności osobistych, Makowski nie uczestniczył w polskich grupach malarskich pierwszego dziesięciolecia międzywojennego i mało komu w kraju był znany, jego dorobek od owego uczestnictwa nie może być wykluczony. Data śmierci artysty, 1932, powoduje, że chodzić może wyłącznie o pierwsze dziesięciolecie. Góruje nad nim, przodujące koncepcje twórcze i idee owego dziesięciolecia tworzy — jego generacja, jego onegdajsi szkolni rówieśnicy. Także i na tym planie zjawisko Makowskiego przynosi liczne niespodzianki konfrontacyjne.

„Aby móc przeżyć swój czas, trzeba go umieć wyprzedzić" — notował oglądając w roku 1921 w Paryżu wystawę retrospektywną sztuki polskiej. Zapisane przy tej okazji sądy dają wgląd w jego stosunek do tradycji malarstwa polskiego w ogóle. Stosunek surowy i wymagający, ale daleki od jednostronnego zacietrzewienia. Nawet o Matejce zdolny był napisać — „od malujących w tym rodzaju malarzy innych krajów mocniejszy" (20.IV.1921). Zarazem dokonywał Makowski pełnego uświadomienia własnej postawy wobec tego, co w krajowych okolicznościach i zaścianku uchodziło jeszcze podówczas za cenne w malarstwie:

„Naród, który się dorwał do malarstwa nie mając wzorów i tradycji plastycznej, zaczyna zwykle od rodzajowych obrazków, tematów pełnych anegdoty, historycznych ilustracji i literackich pomysłów.

Zagadnieniem malarskim wiecznym jest forma, światłocień, barwa i jej harmonia, układ form, czyli kompozycja, rytm linii i kształtów, płaszczyzny i ich stosunek do siebie, materia malarska i jej bogactwo i inne z tym związane wartości.

Duchowa strona: uczucie i pierwiastek ogólnoludzki, który czyni obraz dostępnym dla człowieka z różnych epok i różnych części świata. Z tej strony ostatniej patrzę na obrazy".

Tego rodzaju deklaracja do pewnej granicy jednoznaczna jest z pojmowaniem zadań malarstwa górującym w jego pokoleniu; do pewnej granicy można by ją utożsamić zasadniczo z wypowiedziami Zbigniewa Pronaszki, Tytusa Czyżewskiego, a nawet Stanisława Ignacego Witkiewicza. Mianowicie dotąd, gdzie Makowski powiada, czym bywa malarstwo u narodów pozbawionych tradycji i kultury plastycznej, a czym jest ono naprawdę i powszechnie. Po przejściu wszakże tej granicy, tam, gdzie mowa o „duchowej stronie", o „uczuciu i pierwiastku ogólnoludzkim" w malarstwie, to już sam tylko Makowski i jego własny program, jego osobiste cele.

Próbując umieścić Makowskiego na tle pierwszego dziesięciolecia, te dwa kierunki jego deklaracji należy dokładnie rozdzielić i rozszczepić. W kontakt ze swoją generacją i jej rozwojem po roku 1918 wchodzi on wyłącznie, mówiąc najprościej i po drukarsku, w ramach dwóch pierwszych cytowanych akapitów. Trzeci akapit to jego wyłączna sprawa.

Dlatego zaś posługuję się w tym miejscu wypowiedzią zapisaną, a nie świadectwem na płótnie czy płycie graficznej, ponieważ na nich właśnie takiego rozdzielenia i rozszczepienia nie daje się przeprowadzić. Unik wobec tradycyjnych, także w gatunku S z t u k i, fabuł malarskich wyniesionych ze szkoły i środowiska, decyzja na rzecz obrazu jako przedmiotu dorzuconego do rzeczywistości nie na prawach jej naśladownictwa, lecz na prawach współtworzenia, coraz dobitniej prowadzi u Makowskiego do tego, co nazwie on rychło — „syntezą pierwiastka ludzkiego spotykanego w przyrodzie" (15.VIII.1929).

Słowem, deklaracja Makowskiego w swojej części przygotowawczej wyraża dezyderaty i poglądy na ogół wspólne jego generacji. W części definitywnej doszło do głosu jego od dawna wypracowywane i przygotowywane o s i ą g n i ę c i e. Ta część przygotowawcza rychło się stała *locus communis*, świadczyła ona po prostu, że każde kolejne pokolenie malarskie, wyrywając się z domowego zaścianka, odkrywało w Polsce wciąż tę samą Amerykę. Odkrywało, odkrywa i dokąd, u diabła, odkrywać jeszcze będzie?!

Żądanie prymatu zagadnień czysto i właściwie malarskich nad pozostałą problematyką tego działu sztuki przybrało w pierwszym dziesięcioleciu wygląd kilku orientacji, kilku kierunków plastycznych. Krótko je wspomnijmy, określając zarazem pozycję malarstwa Makowskiego wobec owych orientacji powstających, jak wiadomo, bez jego udziału.

Najpierw formiści, a więc ówcześni Pronaszkowie, Czyżewski, Witkowski, Chwistek, Mierzejewski, Winkler i pozostali. Ich wcale niejednoznaczny program malarski wynikał zarówno z protestu przeciw impresjonizmowi, jak z konsekwencji kubizmu. Przerwa wojenna opóźniła ujawnienie tej orientacji. Makowski, bezpośrednio i natychmiast obcujący z kubizmem, ten etap ma już za sobą. Pisaliśmy o niewątpliwej prefiguracji formizmu w jego przedwojennych obrazach.

Z kolei grupa R y t m u, a więc Zak, Borowski, Wąsowicz, mimo braku oso-

bistej przynależności do ugrupowania, orientację tę reprezentują również Skoczylas i Stryjeńska. Tutaj sytuacja wygląda na bardziej skomplikowaną. Z jednej bowiem strony Rytm przyniósł swoisty nawrót do stylizacji i dekoracyjności, zjawisk tępionych u siebie przez Makowskiego. Na planie polskim twierdzenia o kubizmie wyrodniejącym w dekoracyjność dają się do zasad Rytmu odnieść. Na prawach przypuszczenia wolno mniemać, że oglądany przez Makowskiego sukces sztuki polskiej na paryskiej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej z roku 1925, związany z omawianą orientacją twórczą plus ludowość, chyba nie pobudził jego zachwytu. Z drugiej wszakże strony elementy tej postawy występują u Makowskiego, podkreśla ich egzystencję J. Starzyński, występują i rychło nikną.

Wreszcie nowatorzy konsekwentni, Blok i Praesens, a więc łącznie biorąc Strzemiński, Stażewski, Szczuka, Syrkusowie oraz blisko nich stojący Berlewi. Ci, którzy sięgając wprost do prawzoru nowatorstwa kubistycznego prowadzili dalej eksperyment malarski w kierunku nadania obrazowi całkowitej samodzielności, zupełnie od natury niezależnej, w kierunku konstrukcji, a nie ekspresji. Także i tutaj daremnie szukać miejsca dla Makowskiego. Była mu bliska samodzielność obrazu, szczególne i rządzące nim prawa, ale właśnie w imię ekspresji, a nie wyzwolonej konstrukcji.

Czy zmierzamy do sądu, że Makowski w omawianym dziecięcioleciu jest zjawiskiem tak samodzielnym, że nad wszystkimi góruje, że z nikim go nie można porównać?! Nic podobnego. Makowski po prostu na skutek trwałego pobytu w Paryżu, na skutek swej spostrzegawczości i sumienności określone propozycje rozwojowe widoczne w jego pokoleniu przebywał wcześniej. Dosłownie, chronologicznie wcześniej. I wcześniej też porzucał, zapatrzony w swoją indywidualną busolę, która wskazywała mu na horyzoncie, wciąż to wypada powtarzać — „pierwiastek ludzki silniej z mych płócien się wyłaniający" (15.VIII.1929).

Lecz nie tylko to. Malarstwo Makowskiego wypada widzieć w planie całego dwudziestolecia. Wtedy dopiero się okaże, gdzie dla tego twórcy szukać miejsca, którego z nikim nie dzieli. W nowym układzie Galerii Malarstwa Polskiego, prezentowanym jednocześnie z wystawą Makowskiego, szkoły i prądy nowatorskie dwudziestolecia pokazane zostały w nie oglądanym dotąd ujęciu. Mianowicie nie w jakimś następstwie czy przeplocie chronologicznym, lecz jednocześnie w kontrastowym napięciu i antynomii. Po jednej stronie sal odpowiedni ciąg nazwisk i dzieł, po przeciwległej stronie ciąg jemu przeciwstawny. Jeden ciąg zasadniczo konstrukcyjny i intelektualny, aż do unizmu włącznie. Przeciwstawny ciąg emocjonalny i luźnej wyobraźni, aż do nadrealizmu. Sądzę, że tym prostym sposobem znakomicie została uchwycona i podana zasadnicza dynamika ówczesnych poszukiwań.

Cóż to ma wspólnego z Makowskim? Po prostu jako zjawisko nie daje się on sprowadzić ani do pierwszego, ani do drugiego z owych ciągów. Stanowi jakąś trzecią siłę ówczesnego malarstwa, lecz nie w wymiarze eklektycznym, a także siłę aktualną współcześnie. Makowski jest bowiem konstrukcyjny, ale w celach emocjonalnych i ekspresywnych. Równocześnie wyobraźnia jego jest rozluźniona i czuła, ale posługując się konstrukcją i poddając rygorom. Chociaż w pisanej wypowiedzi wzywał do skrajności, przeszedł obok nich za własną gwiazdą. Po konstruktywistycznej stronie przypomnianego ciągu przeszedł właściwie obok czystego kubizmu. Po jego stronie luźnej i emocjonalnej po-

dobnie przeszedł obok nadrealizmu czy — na polskim gruncie — obok teorii czystej formy Witkacego. Zbyt rzeczowo traktował obraz i swoje rzemiosło, ażeby skusiła go i pociągnęła za sobą katastroficzna metafizyka formy. Z tego samego powodu zdolny był w latach zwycięstwa nadrealizmu uprawiać fantastykę, nie sięgając po pomoc do tego stanowiska.

Był więc Makowski tym, w którym godziły się sprzeczności. Godziły się na skutek nadrzędnego celu, jaki artysta im wyznaczał. Jego mądrość bardziej umiała korzystać i jednoczyć, aniżeli wybierać i odrzucać.

7

Korzystając i godząc, osiągnął też Makowski swoją dojrzałość. Osiągnął to wszystko, co powoduje, że wspólne założenia jego generacji malarskiej otrzymały u niego akcent całkowicie indywidualny i niewymienny. Na dojrzałe osiągnięcie Makowskiego zdają się składać następujące pierwiastki: wydobycie wszystkich konsekwencji z dawno dojrzewającej u artysty sprawy dziecka, sprawy, bo nie tylko tematu, lecz spojrzenia za pośrednictwem wyobraźni dziecka; znalezienie specjalnego alfabetu plastycznego, umownego i prostego zarazem, który posłużył temu zadaniu; poszerzenie tak osiągniętej wizji na widzenie rzeczywistości w ogóle, na świat dorosłych w tym samym stopniu; wreszcie jednoczesne wprzęgnięcie do tego zadania wszelkich instrumentów warsztatu Makowskiego, nie tylko dzieł olejnych.

Pierwej od dowodów i opisu podałem wnioski. Sięgnijmy przeto po dowody, najlepiej po wątku przerwanym przy *Kapeli dziecięcej*. Będąc wnioskiem z dotychczasowego obcowania artysty z tematem i psychiką dziecka, *Kapela* jest przesłanką dalszego, jeszcze bardziej intymnego i ekspresywnego obcowania. Dokonywa się to od *Dzieci na drodze* (1927) i *Powrotu ze szkoły* (1927) w całym łańcuchu najbardziej znanych dzieł Makowskiego. Jest niewątpliwym zubożeniem tylko na tej podstawie go sądzić, ale zarazem niesposób zaprzeczyć, że w tym łańcuchu dotarł nareszcie Makowski do samego siebie. Znalazł bowiem sposób, by właściwą mu siłę lirycznego współczucia i zdziwienia wypowiedzieć w temacie dla niej współmiernym i środkami plastycznymi wypełniającymi całkowicie zadania tak pojętej i zamierzonej ekspresji.

Makowski swoje postacie i otaczające je kształty zaczyna teraz charakteryzować za pośrednictwem niezwykle prostego i wymownego alfabetu plastycznego. Złożony jest on z trójkątów, stożków, walców, najprostszych płaszczyzn i figur geometrycznych. Patrząc na przedmioty, a przede wszystkim obserwując człowieka, Makowski podejmuje uproszczoną i lakoniczną deskrypcję plastyczną.

Bez trudu dostrzegamy, że cały ten alfabet wywodzi się z kubizmu. Ziarno zasiane około roku 1914 wschodzi teraz w postaci posłusznej dążeniu do ekspresji pierwiastka ludzkiego. Ale jednocześnie takim alfabetem posługują się chętnie dzieci w swoich rysunkach. Posiada on dla nich ścisły walor intencjonalny. Znów skrzyżowały się odmienne wpływy i twórca znakomicie z nich korzystał.

Katalog we wstępie do działu malarstwa (M. Rogoyska) posługuje się w tym miejscu terminem znak: „doszedł Makowski do stworzenia własnego systemu znaków plastycznych". Nie wiem, czy z pełną świadomością metodologiczną termin taki został wprowadzony, sformułowanie bowiem jest bardzo lakonicz-

ne. Tymczasem do formuły znak skłonny byłbym przywiązywać dużą wagę. Pod warunkiem wszakże, jeżeli się ją umieści we właściwym tle, które stwarza współczesna semantyka wraz z jej roztrząsaniami tyczącymi znaku, znaczenia, symbolu etc.

Cóż, kiedy tło takie to istne morze poglądów i różnic między poglądami. Wypada przeto, za głównego przewodnika przyjmując cenny dla każdego humanisty *Wstęp do semantyki* Adama Schaffa, tylko na to zwrócić uwagę na owym morzu, co może dotyczyć zagadnień malarskich. Wyłączając zatem całą sferę oznak, a więc znaków naturalnych podawanych przez samą przyrodę i nieprzynależnych do sfery międzyludzkiej komunikacji, znaków słownych przynależnych do języka jako podstawowej sfery owej komunikacji, wyłączając sferę symbolów — niestety tak zaproponowane wyłączenie i ograniczenie problematyki sprawia, że z wywodów specjalistów-semantyków niewiele możemy skorzystać.

Najpierw — co to jest w ogóle znak? Pomijając definicje sprowadzające się przede wszystkim do takich właściwości znaków, jakie dają się stwierdzić w głównych, a dla celu malarskiego raczej drugorzędnych zakresach tego pojęcia i wynikającej zeń problematyki, pozostańmy przy sprawach najprostszych i dla owego celu malarskiego przydatnych. Według J. Kotarbińskiej *(Pojęcie znaku, Studia Logica,* 1957, t. 6) dla powstania i działania znaku konieczna jest następująca sytuacja: *A* podówczas jest znakiem *B,* kiedy zarówno pełni dostatecznie zrozumiałą funkcję informacyjną wobec *B,* jak również funkcję ekspresyjną wobec sądu o *B.*

U Makowskiego trójkąt na głowie dziecka *(A)* jest znakiem dla nakrycia głowy *(B),* ponieważ dostatecznie informuje, że dziecko ma na głowie coś, co należy do klasy przedmiotów, które *homo sapiens* zakłada na głowę, a nie np. but, flaszkę, filiżankę. Trójkąt ten jednocześnie i przede wszystkim wyraża, czyni dostępnym sąd, emocję, ocenę uczuciową malarza, ale czego ocenę i wobec czego emocję? Tylko wobec *B* w sensie nakrycia głowy? Zagadnienie w sprawach sztuki jest o wiele szersze i bardziej skomplikowane. Ten drugi człon, *B,* to tylko jakiś przeziernik do świata danego twórcy, to znowuż tylko sygnał uruchamiający i otwierający drzwi do owego świata.

Wynika stąd, że w zagadnieniach plastycznych, w zagadnieniach sztuki w ogóle, przede wszystkim funkcja ekspresywna znaku odgrywa rolę decydującą. Jakiego znaku? Od dawna przyjęto znaki oparte na zespole cech wizualnych nazywać znakiem ikonicznym. Trójkąty, trapezy, stożki, walce, wielościany Makowskiego to po prostu znaki ikoniczne swoistego rzędu. I tutaj znów gotów się otworzyć cały nawias pełen nowych zagadnień. Nawias ten ścieśnić trzeba wyłącznie do kwestii, jaka może być użyteczna dla lepszego rozpoznania sztuki Makowskiego.

Sądzę, że obecne w sztukach plastycznych znaki ikoniczne można podzielić na dwie zasadnicze grupy, przy czym zasada podziału systematyczna jest w istocie rzeczy zasadą podziału chronologicznego i dotyczy kolejnego wystąpienia tych obydwu grup. Sztuki plastyczne dawniejszych okresów zawierają bogate zespoły znaków ikonicznych, pod którymi można się doszukiwać intencjonalnej i utajonej w realnym przedstawieniu, realnym odtworzeniu, funkcji ekspresyjnej wobec pewnych idei, treści, poglądów. Na tym polu skupiła swoje działanie metoda ikonologiczna, odsyłam do nader instruktywnej rozprawy J. Biało-

stockiego *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką (Przegląd Humanistyczny*, 1957, nr 2 i 3).

Wszelkie tego typu znaki i zespoły ikoniczne oparte były o praktykę malarską o charakterze przedstawieniowym, odwoływały się do doświadczenia sztuki odtwarzającej, zachowującej rozpoznawalny dla oka kontakt z przedmiotem. W tym sensie tworzą one grupę samoistną, ale w rzeczy samej grupę dotyczącą określonej i wielowiekowej epoki, różnicującą się poprzez związek z ówczesną sztuką. Najprościej powiadając, w owej grupie: *A* informuje o *B*, ponieważ przedstawia *B* w sposób zgodny z powszechnym doświadczeniem wizualnym danej epoki i dopiero oraz wyłącznie w ramach takiej informacji udziela sądu twórcy na temat *B*.

Znaki ikoniczne obecne u Makowskiego tylko częściowo dają się rozpatrzeć i rozwiązać w taki sposób. Stają one na progu drugiej zasadniczej grupy znaków ikonicznych, których powstanie wiąże się z praktyką sztuki XX stulecia. Tego jej odłamu, który poprzez kolejne doświadczenia i programy zerwał z przedstawieniem przedmiotu realnego jako celem finalnym malarstwa. Jeżeli bowiem zastanowić się, co nadaje jedność dziełom plastyków, którzy zrezygnowali nawet z odległej aluzji realistycznej, okazuje się, że taką jedność nadaje wyłącznie podobieństwo lub tożsamość sygnałów, tożsamość znaków plastycznych, występujących u danego twórcy. Ich obrazy podobnie są rozpoznawalne i identyczne, jak rozpoznawalny jest, nie tylko dla grafologa, dukt pisma konkretnej jednostki. Ponieważ jednak malarz nie posługuje się w tym dukcie literami, a więc zapisem znaku językowego z jego całą zawartością komunikatywną, lecz posługuje się zespołem form, plam i kolorów, przeto całość sprawy ściąga się do zagadnienia odpowiedniego systemu znaków ikonicznych. Lecz znaków nie apelujących do żadnej rzeczywistości, którą by one odtwarzały. W owej grupie *A* nie informuje o żadnym realnym *B*, natomiast bez owej pośredniczącej informacji przekazuje sygnał otwierający wprost drzwi do emocjonalnego, moralnego czy intelektualnego świata danego twórcy*.

Te dwie zasadnicze grupy to zatem znaki ikoniczne przedstawiające i związane z odpowiednią praktyką twórczości. To z kolei tak historycznej, jak systematycznej znaki ikoniczne nieprzedstawiające i związane z inną praktyką twór-

---

* Stawiając te propozycje teoretyczne i terminologiczne sprawdzałem, czy przypadkiem i co na ten temat mieli do powiedzenia najwybitniejsi w Polsce teoretycy nowoczesnego widzenia malarskiego — Stanisław Ignacy Witkiewicz i Władysław Strzemiński. Uderza, że twórca najbardziej radykalnego zespołu znaków ikonicznych nieprzedstawiających, twórca unizmu, nic na ten temat nie ma do powiedzenia w *Teorii widzenia*. Winna jest temu ewidentnie widoczna w tej książce amatorska kultura filozoficzna, samouctwo i praktycyzm połączony z dotkliwym aprioryzmem. Lecz tych kilku zdań Przybosia ze wstępu nie można pominąć milczeniem: „W obrazie abstrakcyjnym nigdy nie osiąga się zupełnego oderwania się od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem takiej formy abstrakcyjnej, która by nie przypominała jakiegoś kształtu wziętego ze świata przedmiotów (...) Obraz unistyczny idzie dalej: nie wywołując żadnych asocjacji przedmiotowych, »literackich«, jest skrajnym, ostatecznym przykładem czystej plastyki. Ale ile takich obrazów można namalować, żeby nie były te same, a tylko takie same?" (W. Strzemiński: *Teoria widzenia*, Kraków 1958, str. 7).

Niespodziankę natomiast sprawia przy uważniejszej lekturze Witkiewicz. Mianowicie w rozważaniach poświęconych różnicy między stylizacją a kaligrafią, w obronie kaligrafii, przeprowadzonej na przykładzie sztuki chińskiej jako założenia bliskiego Czystej Formie. To bowiem, co Witkiewicz nazywa kaligrafią, dotyczy właśnie swoistego alfabetu plastycznego, opartego na systemie znaków ikonicznych nieprzedstawiających. W pismach

czą. Makowski nie wyrzekał się nigdy znaku ikonicznego apelującego do konkretnego przedstawienia, ale funkcja owego znaku nakierowana jest u niego przede wszystkim na to, by prowadzić do wnętrza twórcy, by otwierać bramę do jego emocjonalnego i moralnego świata.

Sądzę, że tutaj rozpościera się jedna z najdonioślejszych perspektyw malarstwa Makowskiego. Perspektywa bynajmniej nie łatwa do przyjęcia. Wszelka bowiem próba podjęcia czy naśladownictwa jego znaków i ich powiązania w szczególny alfabet właściwy temu twórcy — to maniera, to zaułek. Podejmowane przez niektórych poetów przekłady owego alfabetu na normalne związki psychologiczne równie bywają nieznośne, co opowiadanie muzyki „własnymi słowy". Ale sama zasada dostrzeżona i realizowana przez Makowskiego przekracza granice, jakie on sobie zakładał. Współczesna sztuka nieprzedstawiająca, która na boku pozostawiła wszelką zasadę odtwarzania, indywidualizuje się i wyróżnia właśnie na podstawie znamiennego dla danego artysty alfabetu, zespołu znaków plastycznych. Równie dokładnie świadczy on o wyobraźni, jak charakter pisma o charakterze i psychice piszącego. Dojrzałe osiągnięcie Makowskiego zmierza dobitnie w tym kierunku, chociaż, powtarzamy, granicy jemu dostępnej nie przekracza. „Aby móc przeżyć swój czas, trzeba go umieć wyprzedzić."

Powiedziałem, że tak ukształtowana wizja zagarnęła u dojrzałego Makowskiego także świat dorosłych, szczególnie świat człowieka starego. Nie dziwmy się temu! Raczej po wyjaśnienie sięgnijmy znów do Alaina Fournier. Oto kto uczestniczy również w fantastyce dziecięcej:

„Byli tam jacyś staruszkowie z siwymi bokobrodami, inni ogoleni zupełnie, wyglądający na byłych marynarzy. Dalej jeszcze inni, do nich podobni: mieli tak samo zniszczone twarze, tak samo żywe oczy pod krzaczastymi brwiami i wszyscy mieli na szyi takie same krawaty wąskie jak sznurowadła... Ale po tych ostatnich od razu widać było, że nie żeglowali nigdy poza granicę ziemi rodzinnej i jeśli kiedyś zmagali się z wiatrami i ulewą, to nie na morzu, tylko w żmudnej, ale bezpiecznej podróży, w której ciężko posuwając pług przed sobą, przemierzali pole swoje tam i z powrotem..."

Widzenie oczyma dziecka nie przeszkadza więc takiej spostrzegawczości. Makowski, wyłączny czarodziej dziecka, to również wielkie uproszczenie. Jeśli policzyć między *Sabotierem* (1930) a *Skąpcem* (1932) płótna mające na celu, by za pomocą alfabetu ikonicznego ukazywać pierwiastek ludzki wcielony w dorosłych, nie jest ich mniej na liczbę i są one bodaj bogatsze i bardziej zróżnicowane plastycznie. Wymieniam przykładowo:

Niespodzianka gdzie indziej się zawiera: oto grafika i rysunek Makowskiego, które służyły dotąd raczej ćwiczeniu instrumentów, które nie prowadziły

---

malarskich Witkiewicza, są one znacznie wcześniejsze od jego pism filozoficznych, sam termin „znak" jeszcze się nie pojawia. „Chińczyk (...) kaligrafuje w szczegółach swoją kompozycję, która na podstawie żadnej ciągłości linii nie może być przewidzianą, jest niespodzianą w każdym swoim miejscu, nie będąc naturalistycznie przypadkową i stanowiąc idealną jedność koncepcji, mimo perwersyjnej nierównowagi mas i pustych przestrzeni (...) Stylizacja jest pojęciem implikującym coś, co jest stylizowane; kaligrafia jest to sama forma, niezależna od przedmiotu, jest to ten płynny i ciągły charakter linii, który staje się jądrem kompozycji, z którego ona wyrasta i może dla ciągłości tej nie dorosnąć lub przerosnąć potencjalnie ograniczającą obojętną formę" (S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, str. 97—98).

melodii głównej, w jego dojrzałym osiągnięciu uzyskały całkowitą samodzielność. Więcej. Skłonny jestem twierdzić i tezy takiej bronić, że przewyższają one odpowiadające im chronologicznie zespoły olejne. Dotyczy to zarówno ujęć, które posiadają swoją analogię tematyczną w owych zespołach, jak tych, całkowicie najpóźniejszych, które nie nasuwając takiej analogii, w momencie kiedy powstawały, stanowią nawrót do najbardziej trwałych zainteresowań Makowskiego. Sądzę, że i w jednym, i w drugim zespole jego sztuka wzniosła się najwyżej, wydając klejnoty skończone i uniwersalne.

Analogię tematyczną w równocześnie powstających płótnach olejnych posiada cykl suchej igły z roku 1930/1. Dotyczy dzieci, dotyczy dorosłych. *Pijacy, Wnętrze, Oberża, Konspiratorzy,* w drugim przypadku; *Dziatwa przy stole, Posiłek, Plaża dzieci,* w pierwszym przypadku. Wygląda, że technika suchej igły nadawała linii artysty, nadawała jego precyzyjnej obserwacji niebywałą subtelność; technika ta ujawniała, że wprowadzany jednocześnie na płótnach umowny alfabet wcale nie zacierał kapitalnej umiejętności charakterystyki i obserwacji.

Bez analogii tematycznej w równoczesnym warsztacie olejnym bywa przeważnie niezwykle bogaty ilościowo, czysty i nieomylny jak szlif diamentem dokonany zespół najpóźniejszych u artysty rysunków, na ogół piórem gęsim. Spośród dwóch szczytów sztuki Makowskiego ten jest najwięcej przejmujący. Zamknęły się w nim jego najbardziej intymne, najbardziej liryczne i stałe zainteresowania: wieś i dziecko. Czy też wieś i dziecko we wzajemnym obcowaniu i przemieszaniu.

Daremnie wyliczać wszystkie tytuły. Tylko przykładowo, rysunki o szlifie najcenniejszym: *Ule, Stogi, Sad, Stary most, Sągi drzewa, Narzędzia gospodarskie, Gospodarswo,* czy też: *Zabawa koło chlewka, Pastuszek, Koncert dziecięcy, Dzieci w piwnicy, Święcone.* Zaledwie cząstkę zdołałem wymienić. Znów bowiem, w nieustannym napięciu pomiędzy transponowaniem natury poprzez jej swoistą deskrypcję plastyczną a podpatrywaniem jej znamion obiektywnych, Makowski odrzucał deskrypcję narzuconą naturze, pokornie i czujnie sięgał po owe znamiona. Jego ostatnie słowo jest podwójne, a jednak niesprzeczne: zarówno dążenie do ikonicznego znaku, jak dążenie do pełnej wierności i obserwacji.

I dopiero kiedy te najcenniejsze partie dorobku Makowskiego połączyć ze wszystkim, co je poprzedziło, połączyć sięgając aż do rodzajowych płócien bretońskich, świat jego obserwacji dopełnia się i zamyka. Świat obserwacji, a nie wnętrza własnego, nie introspekcji, a nawet introwertycznego charakteru tej twórczości. Oczywista, że są to jedynie dwie strony identycznego medalu, ale w uporządkowanej interpretacji trzeba o nich mówić oddzielnie.

Świat obserwacji Makowskiego jest światem w ustawicznej wędrówce. Jest to najpierwej przepływanie form obecnych w naturze i nakazujących wyszukać swoją obecność jako jej nadrzędną prawdę. Jest to dalej nieustanny korowód masek, które wędrują po wszystkich twarzach ludzkich, zdjęte z dziecięcych i pełnych zdziwienia policzków. Jest to kolejno ustawiczna wędrówka samych postaci, muzykantów, weselników, starych kobziarzy. Jeżeli kto w tym świecie przysiądzie, to garść wróbli na drutach telefonicznych, sprzęty gospodarskie na podwórzu lub dzieciaki-wróble na przyzbie, na ławie, pod płotem, przed oknem. Wędrowanie takie jest liryczne i jest optymistyczne, zdaje się

mówić o jakiejś franciszkańskiej jedności wszelkich stworzeń i kształtów.

Zawsze powiadają, że bywam barokowy i nie wystrzegam się ryzykownych skojarzeń. Trudno, już się nie zmienię. Wędrowanie widniejące w malarstwie Makowskiego w jakiś sposób przywodzi na myśl arcydzieło całkiem innej sztuki, ale takie, w którym wypowiedziała się podobna postawa uczuciowa i filozoficzna — *La strada* Felliniego. Bohaterka tego obrazu filmowego, a zarazem chodzący komentarz do jego filozofii, Gelsomina, nie dziwiłaby wśród sprzętów, wróbli, klatek, masek, dzieci i zdziwionych form Tadeusza Makowskiego. Pamiętacie scenę, kiedy zniechęcona i bezwładna, wydłubuje Gelsomina z jamki świerszcza i spotyka wiejskich muzykantów kroczących i grających u brzegu szosy. To wystarczy, ażeby się poderwać i raźno za nimi podążyć w świat. Makowskiemu również wystarczyło.

8

Ten świat obserwacji Makowskiego był zarazem światem jego wnętrza. Chodzi na zakończenie o drugą stronę tegoż samego medalu. Stąd na prawie że identycznych przykładach malarskich wypada o niej pisać. Uderza w wypowiedziach Makowskiego to samo kolejne przesunięcie akcentów, jakie widoczne jest w rozwoju jego twórczości malarskiej. Najogólniej mówiąc, wypowiedzi te i rozwój dotyczyły zrazu opanowania rygorów i środków, które by pozwoliły artyście zapanować nad właściwym mu w postaci liryzmu, optymistycznego zaufania i otwartej czułości „pierwiastkiem ludzkim". Kiedy to nastąpiło, zarówno wypowiedzi jak dzieła Makowskiego skierowane zostały gdzie indziej. W miejsce Cézanne'a wkroczyło w tej jakże wymownej deklaracji nazwisko Rembrandta — cytujemy:

„Największego a może jedynego malarza, który zrozumiał i odczuł, czym ma być w rzeczywistości obraz. Najbardziej skomplikowany i mądry, i najbardziej prosty. Jedyny może kompletny, w którym wszystkie zagadnienia malarskie znalazły odpowiedź. A więc: i forma, i światłocień, harmonia barwna i materia, rysunek piękny i klasyczny i skomponowanie obrazu proste a logiczne, blask wewnętrzny kolorów dzięki laserunkom, ton ogólny stopiony w złoto i miedź, a w końcu treść i »sujet« głęboko pojęty i ludzki, przez to nam tak bliski i najpiękniejsze w nim strony duszy ludzkiej zawarte. Wszystko zaś owiane czarem jakiejś tajemniczości minionego życia, w którym każdy człowiek odnajduje coś ze siebie — jak u Shakespeare'a" (6.V.1919).

Przedstawiony świat obserwacji Makowskiego, ten, dzięki któremu wychyla się on poza wspólne i nie kwestionowane założenia malarsko-warsztatowe jego generacji, powtarzamy to wciąż, nie daje się oddzielić od jego ulubionych tematów, sposobu ich ujęcia, deskrypcji poprzez specjalnie wytworzony alfabet plastyczny. Ale w nim dopiero zrealizowała się pełna indywidualność Makowskiego. Ujawnił się fakt, że mimo całej pokory wobec obiektu, mimo opanowania rygorów, jako dojrzały twórca malował on przede wszystkim siebie samego, własną filozofię życiową i dyspozycje wewnętrzne.

Tę filozofię i dyspozycje, wydaje się, całkiem trafnie ujmuje wstęp do katalogu: „Wątek liryczny i wątek dramatyczny, współczujące spojrzenie i dra-

pieżna obserwacja, uczuciowa przychylność i rzeczowa przenikliwość, te pary odmiennych postaw dotąd nigdy nie występowały u twórcy wspólnie i razem, lecz w kolejnym następstwie. Obecnie wybuchają jednocześnie i sąsiadują ze sobą [...] W tym końcowym okresie znaki plastyczne Makowskiego poczęły się stawać gwałtownie groteskowe. Groteska jest bowiem maską, którą na liryzm i kontemplację nałożyła obserwacja drapieżna i przenikliwa. Groteska Makowskiego miała na celu pogodzić i w jednoczesnej ekspresji wypowiedzieć dwie wielkie siły jego wyobraźni, dwa zasadnicze wątki dorobku: liryzm i dramatyzm".

Może zanadto w tych słowach wypunktowana została jakaś drapieżność i przenikliwość Makowskiego. Nie dostrzegłem jej aż w tym stopniu. Nawet jego rzekomo groźni *Kolejarze, Pijacy* czy *Grający w karty* są zaledwie dobrodusznie groźni. Lecz sama ambiwalencja kierunków i jednoczesna ich ekspresja, to na pewno słusznie dostrzeżony fragment wnętrza artysty.

U dojrzałego Makowskiego wszystko, co on malował, rozgrywa się w jakimś szczególnym otoczeniu. To otoczenie bardziej stanowi pewną kompozycję typu psychicznego aniżeli całość podyktowaną rygorami budowy obrazu, bardziej jest ekspresywne aniżeli obiektywne. Najdobitniej to widać na obrazach, w których światłu nadana została po rembrandtowsku postać zmaterializowana, nie wiadomo skąd się ono pojawia i otrzymuje wygląd kolorystycznych, gwałtownych pęków i bukietów. Doskonałym świadectwem może być np. *Podwórko w słońcu* (1932). Dołączone rysunki świadczą, że zamierzone było naprawdę jako dzieło przedmiotowe, określające obiektywnie porę dnia i światło, zaś wykonane zostało w pełen tajemniczości sposób.

Chociaż dają się rozpoznać zjawy wybranych przedmiotów, podobnie arealna, w swoistej gamie utrzymana atmosfera zagarnia i zamyka znakomitą większość dojrzałych dzieł i scen Makowskiego. Tylko rysunki wiejskie z całkiem ostatniego okresu dają się wyłączyć spod takiego uogólnienia. Zresztą, czy będzie to olej, czy grafika (w tej technice z dobitnością specjalną), wciąż jesteśmy świadkami tego samego widowiska, wciąż uczestnikami tej samej otaczającej scenerii.

Na czym polega owa atmosfera? Od strony właściwie malarskiej narzuciło ją specjalne, dotąd u artysty nieobecne traktowanie koloru i światła: wspomniane już światło niewiadomego pochodzenia i niepokojące przez swoją krystalizację kolorystyczną; gama metaliczna złożona z tajemniczych brązów, bywa, że o gwałtowniejszym połysku mosiężnym, nieco czerwieni, gama zatem w zasadzie swojej ciepła; nieoczekiwanie wdziera się w nią srebrzysta biel lub chłodne błękity; w razie półmroku rozsnutego na płótnie plamy zieleni otrzymujące wtedy siłę samoistnego świecenia.

Jest to więc gama nieosiągalna i nie występująca w plenerze, lecz jakaś gama znacząca i służebna wobec zadań ekspresywnych stawianych sobie przez twórcę. Skądinąd zaś, nie jest to rozkład kolorów, który by miał na celu określić obiektywne właściwości rzeczywistej atmosfery, jaka panuje w izbie, karczmie, bistro, pracowni, w miejscu zatem realnie zamkniętym.

Słowem — strona właściwie malarska została oparta na gamie dośrodkowej i własnej. Jest w niej zawarta sugestia jakiejś tajemniczej i ciepłej jaskini. Bardzo więc typowa introwersja. I dlatego w pełnym osiągnięciu Makowskiego jego dzieła rozgrywają się w jednym i tym samym miejscu.

Lecz nie tylko to! Gama i materia malarska, którą usiłujemy odtworzyć, słu-

ży nie tylko sugestii tła, otoczenia. Zbudowane zostały również z niej postacie. Daje to wrażenie, jakoby stanowiły one tylko materializację pierwiastka powszechnego na obrazie i łącznego dla postaci oraz owega tła. Stąd zapewne, mimo lakonicznej a dokładnej deskrypcji, postacie owe zdają się być tylko zjawami: co dopiero wyłoniły się z otoczenia i gotowe w nie wstąpić, i gotowe w nim się rozpłynąć. Z drugiej wszakże strony przestrzeń, tło zdają się być powstrzymaną potencją, utajoną dynamiką. Tylko patrzeć, a wyłonią się z nich nowe zjawy ludzkie, równie prawdziwe w swojej ekspresji i równie nierzeczywiste w swoim rzekomym ciele, udanych głowach, markowanych gestach.

Ta introwertyczna jaskinia, sygnał wszechobecności własnego wnętrza artysty, spowodowała, że nastąpiło zatarcie różnicy między przestrzenią otwartą a przestrzenią zamkniętą, zatarcie na rzecz tej drugiej. *Wiejskie podwórko* (1928) to klasyczny przykład: doprawdy, trudno uznać, że ma to być sztafaż ustawiony na wolnym powietrzu. Im bliżej roku 1932, tym mocniej postępuje i uwyraźnia się to zatarcie.

Objawy tego są następujące: przestrzeń, i to już od roku 1928, nabiera opisanego wyglądu płaskiej jaskini złożonej z materii malarskiej: *Czworo dzieci z trąbą* (1928), *Dzieci przebrane, Kobziarze, Dziad i baba, Kolejarze* i im podobne rozwiązania. Bywa też, że wybrany i konieczny dla artysty przedmiot zostaje określony, stół w *Palaczach fajek* (1931), natomiast cała reszta będzie potraktowana jak uprzednio. Albo też przestrzeń staje się zamknięta i zdefiniowana, ale nie znaczy to, ażebyśmy mieli do czynienia z sugestią jej realności. *Le sabotier, La buvette, Maskarada dziecięca, Skąpiec* to znowu najbardziej charakterystyczne przykłady tego właśnie postępowania.

I jeżeli współtowarzysząca chronologicznie i zgodna tematycznie grafika Makowskiego zdaje się być nawet od jego płócien świetniejsza, to także dlatego, że ta właśnie sugestia tajemniczej atmosfery i dośrodkowej przestrzeni jeszcze dobitniej się w niej ujawniła. W tej odmianie cyklu, która rozciąga się od *Le sabotier* po *Skąpca,* ukazały się także pewne antropomorfizacyjne, na mój gust zbyt natrętnie antropomorfizacyjne, aluzje w traktowaniu martwych przedmiotów (kształt sabotów, pończoch ze złotem skąpca). Prawie też zawsze występuje tutaj ulubiony sygnał introwertyczny Makowskiego — o k n o. Uproszczone okno. Łączy ono ze światem zewnętrznym, a zarazem dzieli, głównie dzieli od niego i chroni owe tajemnicze miejsca wewnętrzne.

Po raz ostatni otwórzmy książkę Alain Fournier. Młody Seurel i Meaulnes nocują w mansardowej izdebce na strychu: „Drzwi nie można było nigdy szczelnie zamknąć, bo tarły o podłogę. Wieczorem, kiedy ręką zasłaniając płomień świecy od przeciągu wracaliśmy przez strych do naszej izdebki, za każdym razem usiłowaliśmy je zamknąć i za każdym razem musieliśmy z tego rezygnować. I przez całą noc zdawało nam się, że aż do naszego pokoju wchodzi cała cisza wielkiego strychu".

Okno, niedomknięta szpara, wciąż te same sygnały. Tylko jedną formę obcowania z rzeczywistością przepuszczają one, tylko od niej nie odgradzają — baśń, ciszę wielkiego strychu. Z podobnego, latem rozgrzanego strychu wykrojony został świat własny Makowskiego. Nawet nie przestając być najbardziej dośrodkowym i zamkniętym, przepuszcza on nieustannie baśń.

Takie postępowanie twórcze rozwiązało wreszcie sprawę, jaka dawno dojrzewała u artysty. Ciąg przesłanek i po przerwie wydobywanych wniosków, który

wskazaliśmy na temacie dziecięcym, także i tutaj rozwinął się w sposób zgodny z podobnym rytmem. Dojrzałe dzieła Makowskiego przynoszą jego samo-swój wniosek z przesłanki założonej już podówczas, kiedy w pierwszym okresie bretońskim tak chętnie przy pomocy małych mistrzów holenderskich obcował on z rodzajowością. Zarazem — tylko uparty pedant mógłby zaliczyć *Kobziarzy, Palących fajki, La buvette,* i tak dalej, i tak dalej, do gatunku rodzajowego. Chociaż od innej strony patrząc, bez uprawiania owego gatunku przez Makowskiego nigdy by one nie powstały, chociaż przynoszą wniosek z założeń owego rodzaju malarskiego.

Skąd ta paradoksalna sytuacja? Rodzajowy charakter tych dzieł został zniwelowany przez to, ponieważ ikoniczne znaki syntetycznego alfabetu położone na twarzach postaci sprawiły, że malarz za ich pośrednictwem sugeruje pewne uogólnienia psychologiczne i własny do nich stosunek, a nie tyle charakteryzuje postać. Jeszcze dokładniej przekreśla rodzajowość owa arealna i jednolita atmosfera, w której wszystkie takie sceny zostały zatopione. Wykrojone są one z tego samego fryzu, z tego samego postawu. Suma tych składników, a przede wszystkim składnika otaczającego, narzucającego atmosferę, sprawia, że tożsamość opisywanych cyklów nie pochodzi z obserwacji, lecz z wnętrza twórcy. Tożsamość rodzajowa pochodziła zawsze z obserwacji, była pochodną realizmu.

Oto dlaczego, powracając do postawionego na początku twierdzenia, świat obserwacji Makowskiego jest stale jakimś światem dośrodkowym, introwertycznym, jego własnym. Sugerowane przez niego jaskinie, żyjące tylko własną materią malarską, nie są zimne i nieprzystępne. Są one ciepłe, tajemnicze, zapraszają do wstąpienia w urok i baśń, ponieważ ten optymistyczny i liryczny kierunek posiadały najgłębsze dyspozycje własne artysty.

O ekspresjonizmie Makowskiego wypada mówić głównie w proponowanym tutaj sensie. Ekspresjonizm był sztuką wyrazu dla określonych syntez subiektywnych i w intencji danego twórcy nadrzędnych nad rzeczywistością. Podstawowe cechy malarstwa Makowskiego, te specjalnie, które unieważniły jego quasi-rodzajowy charakter, spełniają całkowicie warunki takiej postawy. Makowski nawracał wciąż do niej, Makowski uparcie drążył własną syntezę subiektywną.

Twierdzenie takie znów jednak nie ułatwia zadania, jeżeli to, co okazało się u Makowskiego najbardziej indywidualne, osiągnięte i zdobyte w kilku ostatnich latach życia, spróbować umieścić na tle indywidualnych dążności rozwojowych widocznych w jego generacji. W tym kierunku nikt nie poszedł, ani Czyżewski, ani Pronaszko, ani Chwistek, ani Skoczylas, ani nieco od nich młodsi malarze. U wczesnego Makowskiego występują zapowiedzi i prefiguracje, które uczyniły go samotnym, on je już przebył, kiedy podobne dążności stały się powszechniejsze. Całkowicie dojrzały Makowski podobnie pozostaje sam, bez towarzyszy.

Tylko dwa wyjątki dają się wskazać. Obydwa świadczą, jak dalece używając identycznego terminu klasyfikacyjnego, pisząc o podobnej jakości estetycznej lub zbliżonej metodzie twórczej, mówimy o sprawach zgoła odmiennych. Pierwszy wyjątek po stronie ekspresjonistycznych tendencji jego własnego pokolenia. Z rówieśników Makowskiego do końca i bezwzględnie pozostał w konstelacji ekspresjonizmu Witkacy. I to najgłówniej, podobnie jak Makowski, na planie pierwiastka ludzkiego. Przypomnijcie sobie jego portrety, będące su-

biektywnym uogólnieniem na temat człowieka, a nie przedstawieniem i charakterystyką modela.

Otóż właśnie! Trudno o dwie syntezy robione na zbliżonych prawach ogólnych, i tak biegunowo różne. Właśnie dlatego są one subiektywne, konieczna właściwość ekspresjonizmu, a opisywanie tej metody twórczej to opisywanie wciąż odmiennej mgławicy. Takaż bowiem między Witkiewiczem a Makowskim różnica, co między piwnicą metafizyczną i wkopaną w ziemię a rozgrzanym strychem wysuniętym ku słońcu i obłokom.

Drugi wyjątek dotyczy tej ważnej jakości estetycznej, jaką dla Makowskiego stanowiła groteska. Wśród artystów następnej po nim generacji, od tej strony Makowski jest im szczególnie bliski, od razu przychodzi na myśl nazwisko Waliszewskiego. Lecz groteskowe widzenie u Waliszewskiego jest o wiele bardziej zabawowe, przepuszcza przez swój filtr jawną kpinę i dowcip malarski, z elementami tradycji muzealnej podejmuje ironiczną grę. Groteska Makowskiego przepuszczalna jest tylko na impulsy emocjonalne jego własne, o wiele bardziej serio, o wiele bardziej kontemplacyjne.

Mimo tych wszystkich zbliżeń dojrzały Makowski był więc samotny. Czy jako zapowiedź? Trudna sprawa. Jego wątek czeka i nie może być podjęty w pełni przez dzisiejsze malarstwo. Nie jest to wszakże wątek przerwany i zagubiony całkowicie, tyle że w mniejszości jako punkt wyjścia. Jako punkt wyjścia, ponieważ właściwe Makowskiemu zmaganie emocji z dramatyzmem stanowi prawie powszechny ciąg dalszy, stanowi postawę najczęściej spotykaną.

Taki punkt wyjścia czytam w znakomitym malarstwie Tadeusza Brzozowskiego; w mniejszym nasileniu czytam u Stefana Gierowskiego, czytam u Jana Lebensztajna. Po generacji Makowskiego jest to już pokolenie wnuków. Nie zaginął w nim z optymistycznego źródła dający się wyprowadzić liryczny, emocjonalny i skłonny do zaufania alfabet znaków i sygnałów plastycznych.

9

To wszystko. Wszystko?

Tadeusz Makowski jest dla mnie twórcą bardzo bliskim. Wielu spośród nas, zanurzonych w niecierpliwym i groźnym potoku epoki, wielu przyznających słuszność tym formom sztuki, które sumieniu i wyobraźni nie pozwalają zadrzemać, twórczej i moralnej wyobraźni, nosi w sobie głęboką tęsknotę za kreowanym przez niego światem. Bez popędu osobistego po cóż pisać o sprawach, w których fachowcy potrafią nieskończenie dokładniej, ze ścisłymi datami, z właściwą bibliografią przedmiotu.

Wydaje mi się wszakże, że Makowski należy do twórców wymykających się poznaniu tylko i głównie przez fachowców. Stanowi własność ogólną. Ogólną własność naszej kultury. Wiem także, że Makowski nie znosił literatów pisujących o malarstwie. Trudno, niczego nie byłbym skłonny odwołać. Cenię bowiem wysoko fachowców i zarazem ogarnia trwoga na myśl, że świat może być im wyłącznie oddany we władanie.

Tym razem na pewno już wszystko.

Kazimierz Wyka

Jacek Trznadel

ROSYJSKIE WIERSZE LEŚMIANA

Jeszcze ciągle udaje się ogłaszać mało znane, zupełnie zapomniane lub wręcz nie znane teksty literackie Bolesława Leśmiana. Bowiem nasza znajomość faktów (cóż dopiero mówić o interpretacjach) w naszej literaturze najnowszego okresu — jest zadziwiająco niepełna. Wystarczy się trochę otrzeć o te sprawy, by w pełni to zrozumieć. Leżą po archiwach arcyciekawe korespondencje literackie z początku wieku, utwory (np. potężna ilość nie publikowanych nigdy rękopisów Tadeusza Micińskiego), dotąd w pełni nie przekopano się przez czasopisma początku XX wieku, mimo wielkiego aparatu systematycznych badań IBL-u. Z tego względu wydaje się potrzebne przypomnienie tekstów poetyckich napisanych i opublikowanych przez Bolesława Leśmiana w języku rosyjskim. Wśród miłośników poety krąży na ten temat legenda, jak się zdaje, kilka tylko osób czytało pojedyncze utwory. Wyprzedzili nas już w znajomości tych faktów slawiści, historycy literatury za granicą, czego dowodem bardzo ciekawa praca pt. *Bolesław Leśmian als russischer Dichter*, opublikowana w *Zeitschrift für slavische Philologie*, której autorem jest Dmitro Čyževśkyj.

Jak dotąd, znane są jedynie dwa cykle wierszy Leśmiana napisanych w języku rosyjskim: *Pieśni Wasilisy Premudroj* (pięć utworów) — opublikowane w czasopiśmie *Zołotoje Runo*, 1906, nr 11—12, oraz *Łunnoje pochmielje* (sześć utworów) — opublikowane w czasopiśmie *Vesy*, 1907, nr 10. Ponadto w r. 1913 przedrukowano w zbiorze *Cztiec-Diekłamator*, t. III, wyd. 3, pierwszy utwór *Nocz* z cyklu *Łunnoje pochmielje* z drobnymi odmianami (tę ostatnią informację zawdzięczam Janowi Brzechwie). Pewnym wydaje się także fakt napisania przez Leśmiana dramatu w języku rosyjskim zatytułowanego *Wasilij Busłajew*, opartego (jakby to wynikało z tytułu) na wątku bylinnym. Obrazowanie i wątek byliny o Busłajewie wydają się szczególnie bliskie typowi wyobraźni poetyckiej Leśmiana.

Utwory Leśmiana napisane w języku rosyjskim rzucają światło na problemy szersze i dotąd bliżej nie opracowane: na związki kulturowe między literaturą polską a rosyjską, ożywiające się w sposób szczególny u końca ubiegłego i początku naszego wieku, a także na różnego rodzaju pokrewieństwa między prądami literackimi i kierunkami estetycznymi w obu literaturach.

Literaturę i język rosyjski poznał Leśmian wszechstronnie w czasie swego pobytu na Ukrainie i studiów uniwersyteckich w Kijowie (gdzie jego ojciec był wysokim urzędnikiem na kolei). W wypowiedziach poety jest zaświadczone jego głębokie przejęcie się rosyjską twórczością bylinną. Jest jednak wątpliwe, czy próby pisania w języku rosyjskim zrodziły się w atmosferze kijowskiej. W ożywionej korespondencji Leśmiana z Zenonem Przesmyckim, datującej się z tego okresu, brak jakichkolwiek śladów kontaktów literackich ze środowiskiem rosyjskim, przy ujawnianej jednocześnie nieustannej chęci poety do zajęcia ważnego miejsca wśród grupy poetów drukujących w czasopismach lwowskich, krakowskich, warszawskich. Jedynym „rosyjskim" śladem w twórczości Leśmiana z tego okresu jest druk przekładu noweli *Jaś uzdrowiony*, w którejś z kijowskich gazet (ok. 1900 r.). Jak dotąd, nie dotarłem zresztą do pierwodruku przekładu tej noweli, przekładu, którego dokonał chyba sam autor.

Wynika z tego, że podnietą do twórczości w języku rosyjskim były raczej kontakty i znajomości Leśmiana w środowisku intelektualistów i artystów rosyjskich w Paryżu. Są mało znane, jak i inne — np. niedawno dowiedziałem się, że Leśmian znał Apollinaire'a i Paul Forta. Według dość fragmentarycznych wiadomości biograficznych — zaprzyjaźnił się Leśmian w Paryżu z Konstantinem Balmontem, w owym czasie uważanym za jednego z największych poetów Rosji. Dziś sława jego utworów wydaje się i iluzoryczna, i przygasła. Xawery Glinka w swym *Wspomnieniu o Leśmianie* przekazał nam garść szczegółów o bankiecie na cześć Balmonta wydanym w 1912 roku, na którym był obecny i Leśmian. O bankiecie tym wspomniała również niedawno, w rozmowie ze mną, matka Xawerego Glinki, malarka, pani Popławska. Jej to właśnie na owym bankiecie podsunął Leśmian do wygłoszenia napisany przez siebie naprędce wiersz na cześć Balmonta. Przepisuję tutaj zapamiętane przez nią i przekazane w ustnej relacji zakończenie tego utworu:

... zasłuchany w sen nocy i ciszę
Twoje pieśni o Polkach poprzez kwiaty słyszę.

Była to aluzja do znanego wiersza Balmonta (przekładał go Tuwim). O głębokiej sympatii Leśmiana do Balmonta i jego twórczości słyszałem też od innych osób, znających autora *Łąki*. Sam Leśmian dał temu wyraz recenzując przekłady poematów Słowackiego dokonane przez Balmonta. Z korespondencji z rodziną poety wynika także, że zaginiony dziś dramat o *Busłajewie* również był owocem kontaktów z Balmontem. Dlatego powstanie dwu drukowanych w czołowych czasopismach rosyjskiego symbolizmu cyklów wierszy — z dużym prawdopodobieństwem można przypisać inspiracji przyjaźni i znajomości z Balmontem. Nie równa się to oczywiście wpływowi literackiemu Balmonta.

W latach, w których Leśmian ogłasza swe rosyjskie utwory, symbolizm rosyjski, spóźniony w stosunku do Zachodu Europy, znajduje się w pełnym rozkwicie. Jest rzeczą interesującą zobaczyć na jego tle prezentowany tutaj cykl utworów o *Przemądrej Wasilisie*. Nie zapominajmy jednak, że jeśli chodzi o problematykę symbolizmu, był nią Leśmian inspirowany wcześniej — poprzez źródła francuskie a także i polskie, choćby przez dużo wcześniejsze prace literackie Miriama. Wracając do cyklu o Wasilisie, można powiedzieć

ogólnie, że podobnie jak jego poezja wczesnego okresu — z jednej strony mogła ona być bez zastrzeżeń przyjmowana przez symbolistów, z drugiej zaś — na tle późniejszego rozwoju poezji Leśmiana widać wyraźnie linie prowadzące już poza symboliczne środki wyrazu, estetykę i filozofię. Tak więc jest tu niewątpliwie wiele elementów typowego (nie tylko dla Rosji) symbolicznego obrazowania:

wzywał gusliarnyj zwon u krasnych u worot...
liebied' skazocznyj wstriewożił gl'ad' zaliwa...
wiekowiecznyj dub skłoniwszijsia k prudu...
w usłowlennoju dal upłyt' mnie po wołnie...

Jednocześnie cykl Leśmiana znajduje się poza kręgiem innych obrazów typowych dla symbolizmu, szczególnie rosyjskiego. Określał go Annenskij: „Symbolizm w poezji jest dzieckiem miasta". Zgadza się to z większością symbolistycznych utworów — tak przecież jest u Baudelaire'a, Verlaine'a, Mallarmé'go, u tłumaczonego często przez Rosjan Verhaerena, a w Rosji przede wszystkim u Błoka, Briusowa. U wymienionych symbolistów rosyjskich obraz miasta łączy się zresztą nie tyle z filozofią, ile z określoną historiozofią. Natomiast obrazy Leśmiana o wiele pełniej odnajdą się w okresie późniejszym — może u Chlebnikowa, pełnego aluzji folklorystyczno-mitologicznych i prasłowiańskich, choć oczywiście ich konkretne wcielenia i funkcje będą najzupełniej różne.

Sam zresztą stosunek późniejszej poezji rosyjskiej do symbolizmu jest bardzo złożony. Z jednej strony pamiętamy o głośnym manifeście, pod którym podpisał się między innymi i Chlebnikow — *Poszczoczina obszczestwiennomu wkusu,* a który był generalnym atakiem na pozycje symbolistów, z drugiej — niewątpliwa jest bliskość Chlebnikowa we wczesnym okresie jego twórczości pozycjom symbolistów. Nawet jego pociąg do folkloru i dawnej rosyjskiej literatury bliski jest gustowi propagowanemu w późniejszych latach przez symbolistów (rzeczy Remizowa, Balmonta, Biełogo, Gorodeckiego). Zdaje się, że rację miał Osip Mandelsztam, który, oceniając spory lat 10-tych już z pewnej perspektywy, pisał wymieniwszy takie nazwiska współczesnych poetów, jak Majakowski, Chlebnikow, Wiaczesław Iwanow, Sołogub, Achmatowa, Pasternak, Gumilow: „Gdy z szerokiego łona symbolizmu wyszły skończone indywidualne zjawiska, gdy pokolenie rozpadło się i nastąpiło królestwo jednostek, osoby poetyckiej, czytelnik wychowany na poezji rodowej, jaką był symbolizm, łono całej nowej poezji rosyjskiej — zagubił się w świecie kwitnącej różnorodności, gdzie wszystko nie było już zakryte czapką pokolenia, a każdy osobnik stał oddzielnie, z odkrytą głową. Po epoce pokolenia, które wlało nową krew, głosząc zasadę o niezwykłej pojemności, nastąpił czas indywidualności, jednostki, lecz cała współczesna poezja rosyjska wyszła z łona symbolistycznego pokolenia" *(O poezji,* 1928).

Tak więc, zgodnie z praktyką symbolistów, czytamy w poemacie Leśmiana (bo i tak można nazwać ten cykl wierszy) o *„gołosie bytija tainstwienno zapiewnym".* Wszakże dla autora *Ballad* owym „głosem bytu tajemnym" staje się *Przemądra Wasilisa,* symbol ludowy — i tutaj odkrywamy drogi wiodące do późniejszej twórczości Leśmiana, opartej na poetyce pradawnych ludo-

wych symboli, prawd, wierzeń, wychodzącej już wszakże poza ramy symbolizmu. Tutaj odnajdujemy także związki między twórczością Leśmiana a poetyką odkrywania i wykorzystywania mitu, która będzie mieć tak wielkie znaczenie w dalszej jego poezji. Gdyż intuicja ludowa to z jednej strony ów *„bried"*, o którym mówi Wasilisa, z drugiej zaś intuicyjne uświadomienie zakrytych jeszcze przed poznaniem prawd. Stąd miała wieść dla Leśmiana dalsza droga do przejęcia się filozofią Bergsona. W okresie pisania cyklu o Wasilisie są to jednak zapewne niezupełnie uświadamiane możliwości, mieszczące się jeszcze w praktyce symbolizmu, a zwłaszcza w tych sformułowaniach, jakie dawał Wiaczesław Iwanow: „Prawdziwy obraz poetycki jest najpierw określony przez duszę ludu". „Symbole są przeżyciami zagubionego i zapomnianego położenia duszy ludu." Istotne jest jeszcze także sformułowanie Iwanowa o objawiających się w symbolach zapomnianych mitach i porzuconych kultach.

Pieśni Przemądrej Wasilisy byłyby więc symbolem ukonkretnionym, posiadającym określoną wartość kulturową, a nie odwołującym się do ogólnikowych, niepoznawalnych tajemnic bytu. Symbole dla Leśmiana są przyczynkiem do interesującego go niezmiernie funkcjonowania mitu kulturowego. D. Čyževskyj w swej bardzo interesującej pracy o wierszach rosyjskich Leśmiana zwraca uwagę na pokrewieństwo cyklu o Wasilisie z utworem *Dla legendy* (z cyklu *Oddaleńcy).* Mowa tam o wróżbiarzu, który:

... dla niej, dla niepewnej, dla swojej dalekiej,
Że go może przygarnie — wiernego przybłędę —
Nie szczędzi niecnych trudów i dziwnej opieki
I krew mężnie przelewa — za baśń, za legendę!

. . . . . .

A zdzierając zeń ziemską powłokę obłudy
I zdobiąc pierś rycerskim złotem i żelazem
Na ów cud go pasuje, ażeby zarazem
I był sobą i nie był!... O cudzie nad cudy!

Podobnie przecież Wasilisa mówi w pierwszej strofie piątego fragmentu cyklu: *„Ja ta kotoroj niet, no jest' moi miecztan'ja..."* Na tym samym paradoksalnym przeciwstawieniu zbuduje Leśmian po latach wiersz *Jam nie Osjan...* („Jam nie Bóg... Dla was, co się modlicie, jestem tylko Bogiem!"). Jest to owa obiektywność i jednocześnie iluzoryczność wytworów kulturowych, wytworów istniejących w świadomości zbiorowej. Pierwszym silnym wyrazem tej problematyki jest wiersz *Prolog* — ukazujący nieskończone odbijanie się światła w zwierciadłach — symbolach przekazywania tworów kultury. Cykl o Wasilisie poprzedza powtórne, dyskursywne sformułowanie tej problematyki w wierszu *Dla legendy* (druk cyklu *Oddaleńcy* w *Chimerze* — rok 1907) *„Ja tolko son wo snie"* — mówi Wasilisa. To alegoryczne sformułowanie powtórzy się po wielekroć w późniejszej twórczości Leśmiana. Podobnie, gdy Wasilisa wypowie zdanie: *„Wremia dwiżetsia... Niet wremieni wo mnie!"*, narzucają się paralele ze zdaniami *Prologu,* gdzie Leśmian pisał:

Gdy umrę, bracia moi, ponieście mą trumnę
Przez tunel pogrążony w zgróz tajemnych krasie,
W jego oddal dziewiczą i głębie bezszumne,
Nie znające pór roku, zamarłe w bezczasie.

W obu wypadkach widzimy traktowanie czasu jako formy życia. Legenda, baśń raz oderwana od żywego podmiotu istnieje jako wytwór kulturowy poza czasem, opierając się jego zakusom.

Podobnych paralel między polską twórczością Leśmiana a jego rosyjskim cyklem jest wiele. W wierszu *W przeddzień swego zmartwychwstania* pisze Leśmian o „śnie Boga". Wasilisa powiada: *„I Bogu ja mogu prisnitsia w niebiesach"*.

Językową osobliwością utworów rosyjskich Leśmiana są neologizmy. Jak pisze Čyževśkyj, który poddał je dość dokładnej analizie, odróżniają się one i od słownikowych archaizmów Balmonta, a neologizmy rosyjskich symbolistów przewyższają ilością i śmiałością, przypominając raczej neologizmy Wielemira Chlebnikowa. Dodać warto, że w tym okresie w polskiej twórczości Leśmiana neologizmów nie ma zbyt wiele, w pełni wprowadzi je dopiero Leśmian w *Łące*.

Tak więc poprzez wiersze rosyjskie Leśmiana — w tym szczególnie poprzez cykl utworów o Wasilisie — przebiegają prawie wszystkie ważniejsze linie, prowadzące do dojrzałej jego twórczości: problematyka mitu kulturowego, twórczości ludowej, charakterystyczne przechodzenie problematyki symbolicznej w poezję alegorii i znaczeń filozoficznych, zaś w dziedzinie języka — skłonność do neologizowania. Cykl ten nie pozostaje tylko ciekawostką w guście epoki, w której pisywało się wiersze w różnych językach (por. wiersze francuskie Wincentego Koraba Brzozowskiego). Inna sprawa, że przykład Leśmiana jest zdaje się jedynym wypadkiem twórczości poety polskiego w języku rosyjskim. Kto wie, czy z tej bliskości i pokrewieństwa obu języków, także w tworzeniu neologizmów (co podkreślają Čyževśkyj i Jakobson) — nie wypływają możliwości szczególnie wiernych przekładów poezji Leśmiana. Jak dotąd, wiem tylko, że w latach trzydziestych przełożył *Świdrygę i Midrygę* Gorodeckij. W Rosji także znalazłby się może odpowiedni grunt kulturowy dla przyjęcia i zrozumienia jego opartej w przeważającej mierze na dawnych słowiańskich źródłach demonologii i mitologii ludowej, stanowiącej podstawę ballad autora *Łąki*.

Jacek Trznadel

ПЕСНИ ВАСИЛИСЫ ПРЕМУДРОЙ

1

Я — солнечная быль, я — мудрая царевна
Любимица небес и леса и ручья, —
Я — голос бытия таинственно запевный —
Всем обрученная и все же я — ничья!

Я знаю мысль цветов и думу лунных блесков,
И песню дряхлую, что мохом поросла,
И трепеты ночей, и тайны перекрестков,
И водометный сон упругого весла!

В моем коралловом, подводном захолустье
Есть жизнь бессмертная и радостная грусть
Я много помню дней и знаю наизусть я
Все то чего нельзя запомнить наизусть!...

Меня исполнил Бог душою благовонной,
Душою — розою и телом — жемчугом, —
Вдоль да по матушке — лазури небосклонной
Плывет моя ладья, окованная сном!

Она плывет-поет по ветру-урагану
О том, кто был в нее так сказочно влюблен!...
Поклон ему в былом — царевичу Ивану —
За тридевять земель — мой царственный поклон!

2

С улыбкой ясною твержу я неустанно
Мою пословицу: где сказка — там и Бог!
И удивляю мир тревожный и туманный
Разоблачением невиданных дорог!

Плескаясь на слепо в жемчужной суматохе
Невольно-пенных волн, заплетенных в венец,

В начале расскажу я ужасы и вздохи,
Чтоб неожиданней был радостный конец.

И, веря, что игра — заботы мудренее,
Я всеми чарами за правду постою!
И мне легко найти забаву и затею,
И я горжуся тем, что слез не признаю!

Для сказок — нет могил! Единая могила —
Лишь эта знойная заоблачная твердь!
Ту жизнь, что мне дана, я долго золотила, —
И смерть мне нипочем! Я видывала смерть!

3

Когда в безбрежности луна воздушно блещет,
И золотится сном догадливая бровь, —
Неслышным пламенем в груди моей трепещет
Обильно-сладкая, святая нелюбовь!...

Я чувствую ее к минуте пробужденья
От сна заморского и полного чудес,
Хотя и страшно мне в ночном самозабвенье,
Мечтать о небесах и не узреть небес!...

Но я молюсь тогда молитвою греховной —
Да не коснется день моих недвижных плеч!
И слышен ангелам мой трепет нелюбовный
И нелюбовная, причудливая речь!

Но утро красное, что в солнце ночевало,
Ласкает грудь мою и теплится в крови, —
Я знаю: сон исчез! Я знаю: солнце встало!
И замираю вся от нежной нелюбви!...

4

Пылают облака узорчато-цветные,
Струится в воздухе благоуханный гром!...
Поспели уж к весне кораллы наливные,
Люблю их пожинать невидимым серпом!

Уж тени мнимые в глазах от света бродят,
Стоит — не движется полуденный пожар,
И волны замерли и золотом исходят,
Как будто солнечный постигнул их удар!

Я знаю сказ весны! Я помню, как намедни
Взывал гуслярный звон у красных у ворот, —

Пора задуматься над сказкою последней,
Над той, которая придет, но не пройдет!

Пора от старого, забытого обрыва
В условленную даль уплыть мне по волне!
Чу!... лебедь сказочный встревожил гладь залива...
Чу!... время движется!... Нет времени во мне!

5

Я та, которой нет, — но есть мои мечтанья,
И слышен шопот мой повсюду — на цветах,
Не чужд и мне живой огонь существованья,
И Богу я могу приснится в небесах!

Я знаю суетность разгаданных заклятий
И дивно не хочу быть видимой Любви,
И, как она, живу — вне жизни, вне объятий!
Я — только сон во сне! Я — бред в твоей крови!

Но мною бредит лес, и ветер за горами,
И вековечный дуб, склонившийся к пруду, —
И светится мой взор, моими колдовствами
Перезолоченный в полночную звезду!

И дружбою своей до гроба и загробной
Дарят меня давно богатыри всех стран!
Люби меня за то, что я жизнеподобна, —
За то, что нет меня, царевич мой Иван!

Болеслав Лесьмян

Henryk Bereza

RAPSOD ANDRZEJEWSKIEGO

Flaubert powiedział kiedyś: „Emma to ja". To wyznanie dlatego jest tak powszechnie znane, że jeszcze do dziś jest szokujące dla postronnych. Po prawdzie to rzecz najbardziej oczywista. Każdy prawdziwy pisarz mógłby bez trudu utożsamić się ze wszystkimi swoimi postaciami. Wystarczyłoby jedynie zlekceważyć zewnętrzną charakterystyczność, a więc przebranie, a więc pozór. Schiller mógłby utożsamić się wtedy zarówno z Karolem, jak i Franciszkiem Moorem. Goethe byłby zarówno Faustem, jak Mefistem. Zwłaszcza w literaturze dawniejszej, w której postać musiała być mniej lub więcej jednolita, rozdział treści wewnętrznych człowieka na role zewnętrzne był konwencją obowiązującą, był koniecznością. Nie uznawano wtedy sprzeczności w człowieku. Że człowiek jest sam w sobie chaosem wszystkiego, to odkrycie literatury nowszej, zawsze jeszcze ekscytującej swoimi treściami i swoją formą. Dzisiaj można już w jednej postaci zamieścić dobro i zło (Karola i Franciszka Moorów), doświadczenie i świadomość (Fausta i Mefista), można podświadomość przeciwstawiać świadomości, można nawet jak Faulkner widzieć kilka czy klikanaście pięter świadomości, a mimo to maskarada przebrań zewnętrznych jest jeszcze ciągle i chyba będzie w życiu. Człowiek wstydzi się wciąż przed samym sobą, człowiek odczuwa trwogę przed sobą, brzydzi się litością dla siebie. Sztuka ma prawo żądać od człowieka odwagi, sztuka jest w swojej istocie manifestacją największej odwagi, nie trzeba jednak zapominać, że człowiek jest istotą najsłabszą ze słabych, nie trzeba zapominać, że odwaga jest pojęciem względnym, że mierzy się ją stopniem przezwyciężenia słabości.

Nie miejmy za złe Andrzejewskiemu, że swoją opowieść * rozłożył na myśli i głosy Maud i Roberta, Blanki i Aleksego Melissena, Jakuba z Cloyes i spowiednika w habicie brata minoryty. Jeśli sam Andrzejewski byłby może w stanie zmieścić wszystkie ich doświadczenia w jednej postaci (na przykład w myślach spowiednika w chwili, gdy „bose i brudne i potem i ziemią cuchnące stopy dziecięce wchodziły w jego brzuch, w jego piersi i ramiona, w jego twarz"), niejednemu z nas brakłoby chyba odwagi, żeby przyznać się do takiego portretu. Zostawiono nam wspaniałomyślne prawo do mniejszego ciężaru.

* Jerzy Andrzejewski: *Bramy raju*. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 125, 3 nlb.

Pozwolono nam odnaleźć się tylko częściowo, nie w całości. Dano nam prawo wyboru między Maud, która pierwsza uwierzyła, ponieważ kochała, między Blanką, której się zdawało, że gdyby ją Jakub pokochał, nie byłaby ani kłamliwa, ani próżna, ani rozpustna, między Robertem, który szedł w pochodzie dzieci, ponieważ chciał być pomocny Maud, kochającej nie jego, lecz Jakuba, między Aleksym, który wszystko wiedział, ale nie miał nic lepszego do roboty niż towarzyszyć Jakubowi i zagłuszać swoją rozpacz dawaniem i braniem rozkoszy, między Jakubem, który był czysty i dziecięco naiwny, między spowiednikiem wreszcie, którego najskrytszym pragnieniem było „siebie cudzymi pragnieniami jeszcze raz i może już ostatni raz przywołać do stanu radosnego oddania".

Andrzejewski nie zmusza nas do podjęcia ciężaru doświadczeń wszystkich tych postaci jednocześnie, ale i nie wyklucza tej możliwości. Możemy być odważni na tyle, na ile nas stać. Gdyby kogoś stać było na wszystko i jedynie imaginacja nie byłaby mu dość usłużna, żeby wypełnić lukę między młodością spowiadanych a straszliwym poniżeniem starości spowiednika, mógłby on dostrzec swój obraz i podobieństwo w męskim profilu hrabiego na Chartres i Blois. Ten profil wyłania się pośrednio z myśli i słów Aleksego Melissena i Jakuba z Cloyes. Hrabia na Chartres i Blois przeżył z całą drastycznością wiek męski, wiek klęski. Chciał wyzwolić Jerozolimę, a dla rabunku zamordował rodziców Aleksego Melissena. Chciał opieką nad Aleksym odkupić swoją zbrodnię, a z opiekuna stał się kochankiem poszkodowanego. Chciał kochać to, co zdobył, a przyszło mu uświadomić sobie, że potrafi kochać tylko to, co nie zdobyte. Chciał wreszcie złamać swoją wolę ustawicznego zdobywania i w ten sposób właśnie rozpętał w nie zdobytym szaleństwo marzeń. Z największego zwycięstwa nad sobą hrabiego wyniknęło opętanie Jakuba z Cloyes. Bodajby go spotkał był los Aleksego Melissena. Bodajby Jakub tak jak Aleksy zmuszony był zagłuszać swoją pustkę dawaniem i braniem kłamanej rozkoszy. Aleksy odkrył bądź co bądź prawdę najniewątpliwszą i najmniej szkodliwą, że „miłość jest tylko kłębkiem nieosiągalnych pragnień i daje tylko cierpienie, natomiast ciemna rozkosz powstaje i trwa wśród pogardy i nienawiści".

Podziwiam instynkt artystyczny Andrzejewskiego w tym odsunięciu postaci hrabiego na Chartres i Blois w perspektywę odległą, w pośredniość — żeby tak rzec — drugiego stopnia. Z wszystkich doświadczeń postaci *Bram raju* jego doświadczenia mają najmniej wspólnego z doświadczeniami Andrzejewskiego. Andrzejewski jest pisarzem, którego ominął wiek męski. Młodość przeciągnęła się u niego do granic ostatecznych, aż na przedproże starości. Męska dojrzałość zabłysła jak fantom w opowiadaniach *Niby gaj* i *Podróż,* ale ileż ironii widać było w tych próbach pokazania męskiej siły i okrucieństwa. Andrzejewski sam bardziej niż ktokolwiek nie wierzył w tę swoją pozę ugruntowanej dojrzałości. Przyznam się, że kwitując z aplauzem deklaracje męskiej dojrzałości w opowiadaniu *Niby gaj,* zdawałem sobie w pełni sprawę, ile autoszyderstwa zawarło się w formule „Strzec swojego pióropusza". Straszliwe obnażenie się spowiednika w końcowych partiach *Bram raju* nie jest dla mnie żadnym zaskoczeniem. Tego się w skrytości ducha spodziewałem. Młodość i starość są bliższe sobie, niż się wydaje, ponieważ łączy je bezbronność, a może jeszcze coś w rodzaju wzajemnej skłonności, jakaś tajemna więź pomiędzy wszelkimi biegunami. Andrzejewski tkwił w młodości tak długo, jak tylko się dało, a odszedłszy od niej

ukorzył się przed nią w swoim poczuciu starości rozpaczliwej, bo nie doświadczonej, bo zaledwie przeczutej, bo zaledwie pomyślanej. To ukorzenie się jest bałwochwalcze, masochistyczne, do ostatnich granic samounicestwiające. W bezwstydzie i ostentacji tego bałwochwalstwa (określenia tak samo jak i poprzednie bez negatywnego zabarwienia wartościującego) zdobył się Andrzejewski na nie byle jaki akt pisarskiej odwagi. Andrzejewski podjął jak gdyby różne insynuacje i wystawił się w polu wyzywających konfrontacji pisarskich.

Wiadomo, że Witold Gombrowicz z walki z kompleksem niedojrzałości najogólniej pojętej uczynił swój pisarski program życiowy. Nie przeczę, że jest to program wielkiej doniosłości. Ani mi w głowie kwestionować cokolwiek z jego postulatów dojrzałości. Raczej należy podziwiać pisarza, który tak wytrwale służy przez siebie samego wykrytej idei, podporządkowującej jakże rozległe sfery ludzkich doświadczeń. Wystarczy jednak niedojrzałość zdefiniować jako młodość, a odsłoni się całkiem odmienna perspektywa zjawiska. Wtedy to, co warte kpiny i szyderstwa, może okazać się czymś wzniosłym lub, tak jak u Andrzejewskiego, tragicznie pięknym nawet przy całej swej absurdalności.

Dotychczasowa relacja Gombrowicz — Andrzejewski (próbował ją przed laty bardzo wstępnie charakteryzować Kazimierz Wyka) wyglądała w ten sposób, że Gombrowicz szydził z tego, w czym Andrzejewski tkwił spontanicznie, a więc w pewien sposób naiwnie. Nawet pozy szydercze Andrzejewskiego były pozami szyderczej młodości, która w akcie samoobrony odpłaca się dojrzałości pogardą za pogardę. Taka relacja była dla Andrzejewskiego niekorzystna. Zawsze mógł tu paść i padał zarzut naiwności. Że tak było, świadczy fakt usytuowania się Andrzejewskiego w tak zwanym krytycznym momencie na pozycjach Gombrowicza. Zwłaszcza w opowiadaniu *Niby gaj* przyjęcie postawy gombrowiczowskiej jest u Andrzejewskiego ewidentne. Ratowała jedynie Andrzejewskiego autoironia, żywioł najbardziej obcy Gombrowiczowi. Gombrowicz jest tak bez reszty przejęty powagą dojrzałości i swoją misją wyszydzania niedojrzałości, że nie stać go w żadnym razie na autoironię. U Andrzejewskiego autoironia wynikała z poczucia obcości przyjętej postawy. Dlatego epizod *Niby gaju* i *Podróży* był tak krótki. Andrzejewski zdradził młodość po to tylko, żeby ją uczcić w sposób świadomy i przy całym krytycyzmie absolutny. Zaprzeczył tym samym Gombrowiczowi rozważywszy wszystkie jego racje. Wszystkie dotychczasowe argumenty Gombrowicza zostały więc zakwestionowane. Cóż warta dojrzałość, zdaje się mówić autor *Bram raju,* skoro za jej siłą kryje się starcza bezradność. Brat w habicie minoryty wie, przed czym się korzy: „wszyscy, którzy zwierzali mi swoje grzechy, istotnie byli dziećmi i ich niewinność była rzeczywistą niewinnością ich ciał nie dusz, ponieważ dusz jeszcze nie mają". Z duszą czy bez duszy każdy przecież jest w absolutnej władzy ciała. Można wszystko zwyciężyć, ciała się nie zwycięży. Można wszystkim wzgardzić, ciałem wzgardzi tylko hipokryta. Hrabia na Chartres i Blois nie był na tyle silny, żeby znieść klęskę swego ciała. Spowiednik w habicie minoryty umiera nie bez triumfalnej rozkoszy pod ciężarem ciał wspaniałych i niewinnych. Andrzejewski zdystansował Gombrowicza w autentyzmie wybranych wartości. Z wszystkich bogów przeszłych i przyszłych bóg ciała był i będzie bogiem najprawdziwszym. Był pierwszym i będzie ostatnim.

Andrzejewski wrócił w sferę młodości, w której trwał do pierwszej i chyba jedynej zdrady. Sfera ta jednak została oczyszczona z wszystkiego, co nie-

istotne. Role, które rozdzielał swym postaciom dawny Andrzejewski, przynależne były do teatru w teatrze. Aktorzy młodości odgrywali swoje role w dramacie postaw moralnych, światopoglądowych, politycznych. Nie mając własnych, przywłaszczali sobie cudze dusze. Był w tym fason młodości. Aktorzy *Bram raju* grają przede wszystkim swoje role także szalonej, także samounicestwiającej, ale tylko i wyłącznie młodości. Oni wiedzą lub nie wiedzą, co jest w ich rolach prawdą, co szaleństwem. Na dobrą sprawę jednak oni nie są od tego, żeby wiedzieć. Prawdę od szaleństwa odróżnia spowiednik. On żyje dla ich prawdy, nie dla ich szaleństwa, i ginie dla ich prawdy przeciw ich szaleństwu. Ich prawda to ich ciała rozkwitłe, niewinne, spragnione, sprawne w dawaniu i braniu rozkoszy, udręczone jej brakiem, nienasycone jej treściami, doskonałe w swej harmonii, boskie w swej doskonałości. Wobec takiej boskiej doskonałości i doskonałej boskości wszystko jest niczym, wszystko jest złudą, pozorem, śmiercią, absurdem. Trzeba o tym wiedzieć, żeby się nie dziwić ekstatycznej formie *Bram raju,* tego rapsodu na cześć prawdy młodości.

Henryk Bereza

CZESKA I SŁOWACKA PIEŚŃ LUDOWA

Czeska i słowacka pieśń ludowa. Wybór. Przełożyła Anna Kamieńska, opracował Józef Magnuszewski. Wrocław — Kraków 1960. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Biblioteka Narodowa, seria II, nr 12; str. LIII i 224.

Słowiańska pieśń ludowa w zakresie najogólniejszym odznacza się niejednolitością, dzieląc się na dwie przeciwstawne grupy: polsko-czesko-łużycką i bałkańsko-wielkoruską. Pomostem łączącym wymienione odrębności jest twórczość ludowa Słoweńców, Słowaków, Ukraińców i częściowo Białorusinów. Kazimierz Moszyński w podstawowym w naszej literaturze etnograficznej dziele *Kultura ludowa Słowian* stwierdza, że zasadniczym sprawdzianem tego podziału (ale nie jedynym) jest rym.

Z badań porównawczych nad słowiańską poezją ludową wynika, że rym jest w zakresie tej twórczości zjawiskiem późniejszym i bynajmniej nie rodzimym. Zjawił się w krajach podległych wpływom łacińskim, jako nalot zachodnio-europejski o niezbadanej zresztą genezie. Starożytni Grecy i Rzymianie nie posługiwali się rymem. Przypuszcza się jego staroceltyckie lub staroarabskie pochodzenie, lecz nauka wyświetlić tej sprawy nie zdołała. W każdym razie rym opanował średniowieczną poezję łacińską, zwłaszcza kościelną, tą drogą dostał się do zachodniej Słowiańszczyzny i ostatecznie dokonał pełnego podboju poezji ludowej na tym terenie. Uległy mu w znacznym stopniu stare pieśni obrzędowe, pierwotnie oparte na innym, bezrymowym kanonie artystycznym, i bezwzględnie przyczynił się do zaniku epiki, zwłaszcza tzw. epiki bohaterskiej, zasadniczo stroniącej od rymu. Stąd w literaturze podlegającej kanonowi rymu wielkie ubóstwo epiki, reprezentowanej głównie przez balladę, w przeciwieństwie do bogatej epiki chorwacko-serbsko-bułgarskiej i wielkoruskich bylin.

Pieśń słowacka, uważana wprawdzie za pewien pomost między twórczością ludową Czechów, Polaków i Łużyczan a ustną literaturą bałkańską, bardziej bliska jest jednak grupie zachodniej niż południowej, tak że można mówić o ścisłym jej pokrewieństwie z pieśnią czeską i polską. Powiązania zaś w zakresie zbieractwa i opracowań naukowych między pieśnią słowacką i czeską stały się tradycją od czasów Šafaříka i Kollára, którzy publikując w początkach XIX w. po raz pierwszy *Pieśni świeckie ludu słowackiego na Węgrzech* przyczynili się w dużym stopniu do wyodrębnienia się literatury słowackiej, chociaż sami jeszcze pisali po czesku, ale tworzyli już mit słowacki o Tatrach jako gnieździe i kolebce wszystkich Słowian.

W Czechach niemało zamętu nie tylko w folklorystyce, ale i w historiozofii wywołały falsyfikaty Wacława Hanki *Rękopis królodworski* i *Rękopis zielonogórski* (1819 r.), które „zabłysły ułudnym obrazem starożytnej kultury, co, przy ówczesnym braku innych wiadomości o staroczeskim żywocie społecznym, wielce pobudziło dumę narodową, tak iż po dziś dzień naród czeski bez dotkliwego żalu ze znikomym tym urojeniem jeszcze rozstać się nie może" — stwierdzał Je-

rzy Polivka w naszej *Wiśle* w 1888 roku, toteż jeszcze w 1927 roku były próby udowadniania autentyczności słynnego „znaleziska". W każdym razie ów rzekomy zabytek wpływał hamująco na zainteresowania pieśnią ludową, niemniej pod wpływem sukcesów Wuka Karadžicia Fr. L. Čelakovský pierwszy w Czechach przystąpił do gromadzenia pieśni czeskich i ogłosił w 1822 roku pierwszy zbiór *Słowiańskich pieśni ludowych*, rozszerzając stopniowo zakres publikacji przez włączanie do dalszych tomów wybranych pieśni polskich, wielkoruskich, ukraińskich, serbskich, chorwackich, bułgarskich, słoweńskich i innych w tłumaczeniu lub w oryginale. Dodać można, że tom drugi dedykował Čelakovský Kazimierzowi Brodzińskiemu. Bardziej podstawowe znaczenie mają późniejsze zapisy i publikacje: Fr. Sušila *Morawskie pieśni ludowe* (1835), K. J. Erbena *Ludowe czeskie pieśni i powiedzenia* (1864) oraz Fr. Bartoša *Ludowe pieśni morawskie* (1889). Z tych zbiorów dokonano wyboru tekstów do polskiego przekładu.

Polskie zainteresowania czeską i słowacką pieśnią ludową nie wychodziły nigdy poza przygodny związek, co należy chyba usprawiedliwić naszymi własnymi zaniedbaniami wobec rodzimej twórczości ludowej. Początek dał Kazimierz Brodziński przywożąc z „wojażu" do Karlovych Varów wiązankę przekładów. Tłumaczyli potem: Konstanty Gaszyński i Lucjan Siemieński. Ale nad tymi zainteresowaniami zaciążyły również falsyfikaty Hanki: *Rękopis królodworski* i *Rękopis zielonogórski*, przekładane przez Ludwika Nabielaka i Lucjana Siemieńskiego. Adam Mickiewicz w pierwszym kursie *Literatury słowiańskiej* poświęcił im aż trzy wykłady, wysuwając je na czoło najstarszych zabytków literatury słowiańskiej. Najwybitniejsi folkloryści polscy śledzili publikacje czeskie i słowackie, a Oskar Kolberg zebrał ponad dwadzieścia pieśni słowackich zanotowanych od wędrownych druciarzy Słowaków i ogłosił je w czwartym zeszycie *Dzwonu Literackiego* w 1846 r. Kornel Kozłowski w zbiorze *Lud Mazowsza Czerskiego* powoływał się na Šafařika i cytował ze względów porównawczych tekst piosenki słowackiej o dziewczynie pod gorejącą lipką. Helena Windakiewiczowa zastanawiała się nad związkami pieśni polskich i morawskich. Jan Stanisław Bystroń publikując *Pieśni ludowe z polskiego Śląska* zwracał uwagę na liczne zbieżności między tekstami Śląska i Moraw. Wreszcie Kazimierz Moszyński w monumentalnej *Kulturze ludowej Słowian* interesująco określił stanowisko czeskiej i słowackiej literatury ludowej w ogólnym kręgu słowiańskim.

Z powyższego przeglądu wynika, że omawiana tutaj książka przekładów Anny Kamieńskiej z popularnym wstępem i przypisami Józefa Magnuszewskiego jest pierwszą odrębną publikacją i poważnym wkładem do naszego dorobku z zakresu literatury ludowej sąsiadów zza miedzy.

W jednym zbiorze — dwie antologie. Wydawcy dokonali sprawiedliwego wyboru i podziału, z jednakim sentymentem i pieczołowitością w stosunku do obydwu literatur. Ponad sto tekstów czeskich i tyleż słowackich, ponad sto stron dla jednej i tyleż dla drugiej antologii. Zasadą doboru było przede wszystkim uwzględnienie utworów o dużych wartościach estetycznych i przedstawienie pieśni najbardziej charakterystycznych i typowych dla folkloru czeskiego i słowackiego. W zasadzie — stwierdza autor wstępu — unikano pieśni bardzo do polskich podobnych, ale w ogóle element podobieństwa i związków uwzględniono.

Unikano i uwzględniano. Stanowisko rzeczowe i słuszne. Ale nie łatwo uniknąć i trudno nie uwzględnić. Cenne są uniknięcia, gdyż odkrywają dla czytelnika polskiego inny świat wyobraźni. Cenne są również zbieżności, nieraz prawie tożsamości, wskazujące na to samo źródło doznań, na krewniaczą recepcję, na bardzo bliskie nurty „podglebne". Ileż tych podobieństw i zbieżności!

Antologię czeską otwiera pieśń żałosna sieroty skarżącej się na grobie matki. Ta sama sytuacja, te same realia, co w znanej pieśni polskiej. I forma identyczna: sześciozgłoskowiec. Podobnie w pieśni słowackiej na ten sam temat. Różnice nie większe jak w poszczególnych odmianach na jednym obszarze językowym: „co wieś to pieśń" — pieśń ta sama, chociaż w drobiazgach zmieniona. Dla większości ballad umieszczonych w wyborze

czeskim odnajdziemy odpowiedniki polskie, jeżeli nie dla całości, to dla poszczególnych fragmentów. Pewną osobliwością ludowej pieśni czeskiej są legendy typu religijnego. W ogóle ustna literatura czeska odznacza się dużą skłonnością do zagadnień wyznaniowych, co w czasach bliższych przypisuje się wpływom kontrreformacji, silnie działającej w Czechach, ale być może istotniejszym jej źródłem były przeżycia religijne w okresie husytyzmu. Niektóre z tych pieśni spotkać można i u nas, ale na naszym terenie stanowiły one przeważnie repertuar dziadowski, podczas gdy w Czechach podlegały silniejszym modyfikacjom w sensie ludowym, chłopskim.

I liryka ludowa czeska dostarcza mnóstwa przykładów zbieżności z pieśnią polską. *Proč, kalino, v strouze stojiš?*. — *Czego, kalino, w dole stoisz?* Motyw samotnej gruszy stojącej w szczerym polu równie znany jest nad naszą północną Łyną i Drwęcą, jak nad Wełtawą i Dunajem. Porównanie dziewczyny do różanego kwiatu tak samo działa nad Bałtykiem, jak za Karpatami. Zakochani spod Pragi i spod Krakowa jednakowo obiecują sobie przysyłanie listów miłosnych przez rybacką pocztę, z tą samą wątpliwością dziewczyny, że przecież nigdy nie spostrzegła, by rybka niosła pismo. W podobny sposób dziewczyna pomaga miłemu oraczowi przy orce, z taką samą nagrodą: przy każdym nawrocie — całus. Skłonność do podobnej metaforyki: łączenie worka z muzyką i śpiewką. W Czechach diabeł złapał muzykę do worka i do piekła z nią umyka. U nas śpiewak trzyma piosenki w worku, chwaląc się: „Oj, u mnie jest tych śpiewek, da półkorcowy worek". Takie samo życzenie: „Wzięli diabli pana", u naszych i u czeskich chłopów. Wyrywkowe to przykłady. Można je mnożyć, byłyby setki, może tysiące.

Znakomity materiał do badań porównawczych, nie tylko w zakresie wędrówki wątków i motywów oraz zasięgu terytorialnego określonych wspólnot treściowych, ale także do badań genetycznych. Posłużę się pewnym przykładem z własnych poszukiwań. Zachował się drobny szczątek zapomnianej pieśni historycznej o wieży w dwu wersjach początkowych:

W polu wieża murowana,
srebrem, złotem pobijana
(odmiana radomska)

oraz

Stoi wieża malowana,
srebrem złotem pobijana
(odmiana lubelska)

Najważniejsza różnica — w określeniu wieży. Murowana czy malowana? Przyzwyczajeni do pojęcia murowanej wieży, skłonni jesteśmy na pierwszy rzut oka uznać błąd w odmianie lubelskiej, dopatrywać się przygodnego przekształcenia „murowanej" w „malowaną". Okazuje się jednak, że nie ma tu błędu, przeciwnie, odtwórca z Lubelszczyzny bliższy był pradawnego pierwowzoru. Pieśń o wieży, znana na południu Polski, w Sandomierszczyźnie, Lubelskiem, Łańcuckiem, zasięgiem swym przekroczyła obszar językowy polski i zawędrowała na Morawy. Świadectwo jej wielkiej popularności w swoim czasie. I oto na Morawach przychwycona została przez zapis w zbiorze Fr. Bartoša z 1889 r.:

Veža, veža malówana,
oj, złotem, strieblóm vybijana.

A więc nie murowana, lecz malowana! Nie jest to przypadek, że i w Lubelskiem, i na Morawach zachował się motyw wieży malowanej. Ten szczegół ma podstawowe znaczenie dla określenia wieku pieśni, tzn. jej odległego pierwowzoru, po którym zostały cytowane szczątki, oczywiście, w jakiś sposób przez czas i ludzi zmodyfikowane. Odmiana morawska szczególnie zaznacza to „malowanie", co tym bardziej podkreśla autentyczność określenia.

Pojęcie wieży malowanej wydaje się zagadkowe i mało prawdopodobne, właściwie zupełnie nietypowe, jeżeli będziemy uwzględniać dzisiejszy zakres pojęcia „wieży". Ale zwróćmy się do etymologii. Oto co stwierdza Brückner, mówiąc o wieży: „prasłowo; pierwotne »weża« znaczyło tylko »namiot«. Ponieważ jednak wieża-namiot kończy się zawsze spiczasto, przeniesiono jej nazwę na Zachodzie słowiańskim (u Czechów, Łużyczan, u nas, a od nas dopiero na Ruś) na »wieżę«, nie znaną

Słowianom, gdy życie namiotowe dawno ustało".

Wieżą malowaną, srebrem, złotem pobijaną był więc ozdobny namiot, w którym odpoczywał władca, król, w czasie wyprawy wojennej. W wieku XII znane już były u nas na pewno takie namioty, przy czym tego malowania nie należy brać zbyt dosłownie. „Malowany" to znaczy z barwnych zrobiony materiałów. O namiotach staropolskich czytamy u Glogera: „Namiot na karmazynowym aksamicie haftowany złotem" lub „namiot zielony tabinowy... ze złotymi forbotami i frężlą złotą".

Wydaje się, że „wieża malowana" odsłoniła w sposób dostateczny średniowieczne pochodzenie zabytku, pozwalając nawet na zaliczenie go do okresu wczesnofeudalnego, a do określenia wieku pieśni poważnie przyczyniła się możliwość porównania tekstów polskich z morawskimi.

Antologia pieśni słowackiej pozostawia wrażenie większego bogactwa. Według określenia Kazimierza Moszyńskiego ludowa literatura słowacka stanowi rodzaj pomostu między kręgiem polsko-czesko-łużyckim a bałkańskim. Znaczniejsze nachylenie pieśni w stronę epiki. Nie ma tu wprawdzie zdecydowanych przykładów epiki bohaterskiej, która tak ważną rolę odgrywa w pieśni serbskiej i bułgarskiej, ale ogólny zakres epiczny jest rozleglejszy i bardziej oryginalny niż w pieśni polskiej i czeskiej. Szereg osobliwych wątków balladowych, nie spotykanych gdzie indziej, świadczy o rodzimej inspiracji twórczej. Motywy historyczne nie są zjawiskiem odosobnionym. Nazwiska władców feudalnych splatają się z fabułą ballad, zwłaszcza popularna postać króla Macieja Korwina, którego Słowacy czcili jako „króla chłopów". Czytelnika polskiego zainteresuje pieśń o królu Sobieskim zdążającym przez „wierch śląski" na czerwonym koniu ze złotym kantarem na pomoc Wiedniowi, pieśń bardziej ludowa niż nasze lirniczo-dziadowskie śpiewy o zwycięzcy spod Wiednia. Znane były wędrówki druciarzy słowackich po ziemiach polskich, tym zapewne tłumaczy się umiejscowienie akcji uroczej pieśni balladowej o synogarliczce i sokoliku w Krakowie.

Można zauważyć sporo związków tematycznych i formalnych między pieśnią słowacką i polską. Najbliższe pokrewieństwo łączy je w dziedzinie pieśni zbójnickiej. Janosik jest wspólnym bohaterem, ale pieśń słowacka o wodzu zbójników bardziej rozwinęła się pod względem opisowym, zwłaszcza sprawa śmierci Janosika, w naszych pieśniach tatrzańskich potraktowana epizodycznie, tutaj rozrasta się do szeregu poemacików i ballad. Poza tym sporo zbieżności, np. wspólny motyw szubienicy ozdabianej złotem, srebrem, dukatami, talarami, ale w wersji słowackiej do wymienionych ozdób dochodzi jeszcze złota trawa, na niej złoty wieniec, na wieńcu złoty krzyżyk, na krzyżyku złoty konik.

Podobnie jak u Czechów, tak i w słowackich motywach lirycznych wiele podobieństw z pieśnią polską. Dobrze, że wydawcy uwzględnili w obu wyborach utwory drobne, epigramaty, na ogół mniej doceniane, chociaż wiele w nich ziarenek prawdziwej poezji.

Anna Kamieńska, podjąwszy się spolszczenia pieśni narodów pobratymczych, stanęła przed odpowiedzialnym i trudnym zadaniem. Bliskość językowa nie zawsze ułatwia pracę przekładową, częściej utrudnia, nastręczają się sytuacje niemal nierozwiązalne, wymagające bardzo delikatnego zabiegu. Pieśń czeska i słowacka, podobnie jak nasza, oparta jest, z drobnymi wyjątkami, na kanonie rymu. Chcąc tę zasadę w pełni honorować, trzeba by dopuścić się licznych odstępstw, zniekształcających utwór, godzących w jego naturalną prostotę. Poetka nie poszła na tak sztuczne kompromisy, wolała, i to słusznie, gdy nie można było inaczej, rym zastąpić asonansem, w czym nie ma herezji, zważywszy poważną skłonność pieśni ludowej do swoistego — można określić — ludowego asonansu. Widać, jak poetka wżywa się w atmosferę poezji ludowej, jak precyzyjnie umie posługiwać się jej kanonami artystycznymi, odrębnością składni i słownictwem. Nie bez znaczenia było oczywiście poprzednie doświadczenie poetki, która wspólnie z Janem Śpiewakiem wydała w 1956 wybór bułgarskiej pieśni ludowej *Oj lesie, lesie zielony.*

Moim zdaniem, najlepszym przykładem wnikliwości przekładu jest właściwe oddanie tekstu słowackiego: „Sadaj, słońko, sadaj za wysoku horu". Tu

groziło niebezpieczeństwo przekształcenia personifikacyjnego „siadaj" na pospolite „zachodź". Poetka uniknęła go tłumacząc: „Siadaj, słonko, siadaj za wysokie stogi". Współczesny język literacki nie zna wyrażenia „siadaj, słonko", zaginęło również w języku ludowym, chociaż „słońce wstaje" jest równoznaczne ze „wschodzi". A jednak wyrażenie to zgodne jest z „duchem" języka polskiego i znane w dawniejszej poezji (chociaż do słowników już nie weszło). Klonowicz we *Flisie* wyraźnie mówi: „słońce siada" (w. 1080), a Szymonowicz w sielance *Pomarlica* daje taki zwrot: „...już też siada — słoneczko i na trawy chłodna rosa pada" (w. 149—150). Szczegół ten daje dobre wyobrażenie o subtelności przekładów Anny Kamieńskiej.

Stanisław Czernik

RZECZ POETYCKA

Rzecz Poetycka — Konwencje. Redaktorzy: Tadeusz Chróścielewski, Jarosław Marek Rymkiewicz, Marian Zdrojewski. Łódź 1960. Wydawnictwo Łódzkie; str. 152.

Brak nam wielu rzeczy, na które łatwiej czy trudniej znaleźć usprawiedliwienie. Roman Szydłowski zwiedził niedawno, wraz ze swymi kolegami krytykami, angielską stolicę szekspirowskiej sceny, dochodząc do wniosku, że nie mamy się czego wstydzić naszej sceny, że kompleks niższości wobec Zachodu, błąkający się po niektórych nieśmiałych umysłach, jest zgoła nieuzasadniony. Nie ma się również czego wstydzić centralnego organu polskiej dramaturgii: *Dialogu.*

Ale smuci, że mimo dość lekkomyślnego niejednokrotnie dysponowania groszem publicznym, czego dowodów nie brak w prasie i poza prasą, mimo że poeci już nieraz się tego domagali, nie zdołano wysupłać z kasy ogólnej tej mikroskopijnej bądź co bądź wobec innych wydatków sumy na autonomiczne pismo poetów, krytyków i teoretyków poezji. Tym bardziej zdumiewa to nas, gdy wertujemy bibliografię czasopiśmiennictwa po wielekroć uboższej od naszej Rzeczypospolitej Polski międzywojennej.

Sporo gorzkich myśli gromadzi się przy rozważaniach i czytaniu *Rzeczy Poetyckiej,* którą swój, niepewny i wciąż zagrożony, żywot zawdzięcza kilku miłośnikom słowa poetyckiego w Wydawnictwie Łódzkim. Ich tajemnicą pozostanie, w jaki sposób zdołali pozbierać niezbędną ilość złotówek, uzupełniając dotkliwą lukę w naszym literackim czasopiśmiennictwie. Żeby nie weszło w nałóg poetycki, *Rzecz Poetycka* ukazuje się po roku, mimo najlepszych intencji inicjatorów.

Był taki okres, kiedy Łódź była stolicą Polski. Najważniejsze periodyki tam wychodziły, znakomita część ZLP tam zamieszkiwała, gdy z gruzów Warszawy wypływały codziennie o świcie wilgotne mgły. Ale zachłanność stolic jest powszechna. To nie jest tylko specyfika polska.

Bywa, że dawne antagonistki, przejściowe, krótkotrwałe stolice, hodują na niewygasłych ambicjach uraz zazdrości, który rzadko obradza wyborowym owocem, ale bywa też, że się to pragnienie przeradza w niezamierającą inicjatywę, w obronną, użyźniającą tendencję, by nie spaść do rzędu prowincji kulturalnej. Łódź chlubnie walczy o swoje miejsce na ziemi polskiej, o bardziej poczesne zaszeregowanie, godne drugiego po Warszawie miasta.

Dobór artykułów, wierszy i recenzji *Rzeczy Poetyckiej* nie wydaje się podlegać nadrzędnej koncepcji redakcyjnej, ale w każdym czasopiśmie różne utwory znajdują się obok siebie na odpowiedzialność każdego z autorów. Zresztą brak stabilizacji pisma nie zezwala na dynamizację koncepcji redakcyjnej, dlatego Morsztyn obok Brzękowskiego nie powinien nas dziwić, podobnie jak w recenzjach pierwszeń-

stwo przysługiwać winno pozycjom poetyckim Wydawnictwa Łódzkiego, mecenasa *Rzeczy Poetyckiej*. Mówię to ze szczerą życzliwością i z pełną wyrozumiałością.

Przegląd tomików łódzkich świadczy o aktywizacji Łodzi, chociażby w tej dziedzinie. Rzecz jednak nie w tym. *Rzecz Poetycka*, skupiając nazwiska poetów z wielu ośrodków (Jastrun, Stern, Kamieńska, Pogonowska, Piechal, Czernik, J.M. Rymkiewicz, Różewicz, Brzękowski), nie jest już wyłącznie publikacją miejscową i myślę, że nie powinna nią być, co się raczej pokrywa, jak mi się wydaje, z zamiarami redaktorów, zwłaszcza że nic nie zapowiada, by w miejscu wydawania tego pisma poezja miała obrodzić najobficiej.

Jeśli się wydaje rocznik o formacie książkowym, jeśli w Polsce nie ma nigdzie nic podobnego, to Łódź może wyręczyć kogoś obarczonego tym obowiązkiem i wydawać ogólnopolski periodyk poetycki. Może ten ktoś uderzy się nareszcie w sumienie i znajdzie ku temu środki, zasługując sobie na kilka wierszy trwałego uznania.

Dla mnie najbardziej pociągający jest trójgłos Jastruna, Różewicza i Sterna na marginesie rozważań o poezji. Eseje te czy urywki esejów postawą piszących, propozycjami artystycznymi i spojrzeniem obejmującym czas miniony — muszą odróżniać i krystalizować sądy, co znaczy, że muszą ze sobą polemizować, mimo że gdzieś w dalszej perspektywie niektóre linie się krzyżują, a niektóre się nawet schodzą.

Istotne jest, że te trzy nazwiska łącznie obejmują czterdziestolecie naszej literatury. Ale ten trójgłos nie wyczerpuje dziejów poezji ostatnich lat, nie wprowadza nas do nowej dekady, u której progu stanęliśmy. Wydaje mi się, że zgrupowania poetów młodych, niezależnie od tego, czy przynależą do zespołów, czy chodzą luzem, nie mają tu nieodzownego głosu, mimo że o nich niejednokrotnie mowa. Nieraz sąd o ich poetyce, może nawet trafny, mógłby dla nich być wątpliwy, dlatego do tego trójgłosu winny się dołączyć dalsze głosy.

Chodzi o te zgrupowania poetów i poszczególne nazwiska, które dotarły do publiczności po pojawieniu się *Współczesności* i jej kilkuletniej kontynuacji zarówno w Warszawie, jak też w innych naszych wielkich miastach. Przecież Różewicz nie może być ich delegatem teoretyzującym, gdyż skodyfikował swoją poetykę znacznie wcześniej i mimo że dla wielu z nich jest mistrzem należy już niewątpliwie do innego czasu. I dobrze, że należy.

Chyba nikogo nie przerażę, jeśli sięgnę do słownika i wyciągnę stamtąd przeklęte i zużyte słowo: prawidłowość. Wydaje mi się poniekąd prawidłową rzeczą, że poeci startujący po ostatnich miesiącach 1956 roku, użyźnieni niespokojnymi zmianami tamtych miesięcy, już wiele, bardzo wiele utracili na rozmachu, dlatego ich głos czy głos o nich mógłby zamrozić czas i pozwolić na owocną retrospekcję. Pora już obejrzeć się wstecz i objąć ich dorobek. Ledwie startowali i już obejrzeć się? Myślę, że tak.

Fronda przysługuje już najmłodszym, ponieważ ich poprzednicy weszli do alei bardziej ocienionych, spokojniejszych. Nadchodzi niewątpliwie czas najmłodszych. Nie zadowolą się oni na pewno chwiejną, zmąconą równowagą 60-tego roku, początku ich dekady. Jeśli o nich za mało wiemy, to nasza wina. Szczędzimy papieru i maszyn drukarskich. Cierpliwości. Za miesiąc czy za rok dadzą o sobie donośniej znać. Przejmą wakującą propozycję. A wtedy trzeba będzie wydzielić jeszcze jedną wypowiedź obok tamtych czterech i przyznać im odpowiednią ilość arkuszy wydawniczych.

Rzecz Poetycka nie zadowoliła się wierszami i esejami. Zamyka tę publikację bibliografia pozycji poetyckich za rok 1957 i 1958. Obawiam się, że jest niepełna, ponieważ sam nie mogłem odnaleźć kilku pozycji. Na str. 111 i 112 podaje się nam zwięzłą statystykę tomików obu tych lat, zapoznaje się nas z wysokością nakładów i geografią poetycką, rozbitą na poszczególne miasta i poszczególne wydawnictwa. Pouczające liczby.

Oby *Rzecz Poetycka* ukazywała się częściej.

Jan Wyka

CZTERY DEBIUTY OLSZTYŃSKIE

Edmund German: *Gorzki pąk rzeczywistości.* Olsztyn 1960. Wydawnictwo „Pojezierze"; str. 56.
Jan Sobczyk: *Święto wiatrów.* Olsztyn 1960. Wydawnictwo „Pojezierze"; str. 36.
Kazimierz Sopuch: *My dwoje.* Olsztyn 1960. Wydawnictwo „Pojezierze"; str. 40.
Kazimierz Śladewski: *W gałęziach snu.* Olsztyn 1960. Wydawnictwo „Pojezierze"; str. 56.

W niedzielę 16 października tego roku, w dwudziestą rocznicę zgonu mazurskiego poety Michała Kajki (1858—1940), na wiejskim cmentarzyku w Ogródku przedstawiciele Zjazdu Pisarzy-Przyjaciół Warmii i Mazur, odbywającego się wówczas w Olsztynie, złożyli wieniec z białych chryzantem na grobie niestrudzonego piewcy ojczystej mowy. Wspomnę też o miłych sercu wiązankach astrów i innych kwiatów ogródkowo-wiejskich, przyniesionych przez harcerki z Ełku. Sądzę jednak, że najszlachetniejszym wyrazem hołdu był inny wieniec przygotowany na wspomnianą rocznicę: cztery tomiki wierszy młodych poetów olsztyńskich.

Wymienione debiuty stanowią niewątpliwe novum w kręgu ogólnej twórczości poetyckiej warmińsko-mazurskiej. Aby odpowiednio określić charakter nowego dopływu, warto rzucić okiem na dotychczasowy dorobek omawianej literatury. Pomijając drobne związki starego piśmiennictwa Warmii i Mazur z literaturą staropolską, rozróżnić można trzy rdzenne formacje w rozwoju poezji Warmiaków i Mazurów.

Pierwsza — to bezimienna twórczość ludu, równie bogata w krainie tysiąca jezior, jak w innych okolicach Polski. Świadectwem tego bogactwa jest zbiór Gustawa Gizewiusza *Pieśni ludu znad górnej Drwęcy,* zebrane w ilości 454 tekstów w roku 1840. Należy pamiętać o tej dacie sprzed okresu kolbergowskiego. Obok zbiorów Wacława z Oleska (1833), K. W. Wójcickiego (1836/7), Żegoty Paulego (1838) materiał Gizewiusza należy do najstarszych zbiorów polskiej pieśni ludowej i stanowi podstawowe źródło do badania jej dziejów i do studiów porównawczych. Przy tym wspaniały dokument rdzennej polskości ludu znad Drwęcy i Łyny. Wszystkie motywy naszej pieśni ludowej w bardzo czystej postaci zachowały się w zbiorze Gizewiusza, wzbogacone gdzieniegdzie regionalnymi realiami, np. w powszechnie znanej pieśni o pani, która pana zabiła. Niestety, księga Gizewiusza ciągle spoczywa w rękopisie. Nadmieniam o tym celowo, by przypomnieć propozycje Edwarda Martuszewskiego i Tadeusza Orackiego, nawołujących do opracowania i wydania Gizewiusza. Propozycje o tyle jeszcze słuszne, że wydany przed wojną w Poznaniu cenny *Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii* Augustyna Steffena, słabo rozpowszechniony, a następnie niemal całkowicie zniszczony przez hitlerowców, należy dziś do najrzadszych okazów bibliotecznych, i też wymagałby wznowienia. Po wojnie, w ciągu ośmiu lat, 1950—1958, działała w Olsztynie ekipa Państwowego Instytutu Sztuki, która pod kierownictwem Władysława Gębika zebrała bardzo bogaty materiał muzyczny i słowny, sześć tysięcy pieśni z regionu warmińsko-mazurskiego, wzbogacany następnie przez taśmotekę Rozgłośni Olsztyńskiej, w której Maryna Okęcka-Bromkowa zgromadziła pięćset ciekawych tekstów. Jest więc rozległy materiał, ale nie ma dotychczas opracowanej literatury i reprezentacyjnej antologii, której nie zastępują jeszcze pięknie wydane zbiory: Władysława Gębika w 1952 i Mariana Sobieskiego w 1955 r. Ten dział, ze wszech miar ważny, najbardziej dziś prosi się o uwzględnienie, ale nie tylko z tej przyczyny poświęciłem mu przydługą, mogłoby się wydawać, uwagę: jest to najbardziej podstawowa, najrdzenniejsza formacja poezji warmińsko-mazurskiej.

Na tym podglebiu, wzmacnianym recepcją poezji literackiej, z dużym wpływem Jana Kochanowskiego, którego psalmy przeniknęły do kancjonałów mazurskich, zjawiła się pierwsza warstwa pisanej poezji ludowej, chłopskiej, której czołowym przedsta-

wicielem stał się Michał Kajka. Były to wiersze rozsiane po gazetach i kalendarzach, ale znaczenie ich nie było tylko doraźne. Gazety i kalendarze, często jedyne okazy polskiego słowa drukowanego, pieczołowicie bywały przechowywane „jak skarb w skrzyni" i wielokrotnie odczytywane. Maria Zientara-Malewska w uroczej książce *Warmio moja miła* opowiada, jak to „Jan Bem w Pluskach miał wszystkie roczniki *Gazety Olsztyńskiej*, od pierwszego do ostatniego, i gdy w roku 1939 gestapowcy mu te gazety zniszczyli, odchorował stratę". I Kajka był takim kolekcjonerem, i wielu innych. Należy zdać sobie sprawę z wpływu tej chłopskiej poezji gazetowo-kalendarzowej. Niewiele wiemy. Ale już jest odpowiedni przewodnik w postaci książki Tadeusza Orackiego *Poezja ludowa Warmii i Mazur* (1957), która w poważny sposób otwiera ten problem dla przyszłych badaczy. W pełnym rozproszeniu był dorobek Kajki, do niedawna znany raczej z legendy. Dopiero w 1954 roku Igor Sikirycki wydał pierwszy powojenny wybór jego wierszy, a w stulecie urodzin poety (1958) ukazały się dwie publikacje: *Wiersze wybrane* w popularnym opracowaniu Władysława Gębika oraz *Zebrałem snop plonu*, obszerny wybór Janusza Jasińskiego i Tadeusza Orackiego, jeszcze nie *opera omnia*, ale *summa* już bliska. Ta sprawa godnie została rozwiązana.

Na trzecią formację składa się twórczość poetów następnego pokolenia. Nazwiska ich znane są w całej Polsce, zwłaszcza od wydania w 1953 roku reprezentacyjnego zbioru *Poezje Warmii i Mazur*. Są to: Maria Zientara-Malewska, Michał Lengowski, Alojzy Śliwa i Teofil Ruczyński. Zwykło się ich określać mianem poetów ludowych. Mam zastrzeżenia co do słuszności tej klasyfikacji. Ludowy był Kajka, nie tylko dlatego, że mieszkał na wsi, czuł się chłopem i myślał kategoriami swego środowiska, ale głównie dlatego, że kanon artystyczny jego poezji był bardziej ludowy niż literacki. U wymienionych poetów wszystko odwrotnie, nie tylko to, że opuścili rodzinne progi i poszli do miast lub dalej w świat, przechodząc do innych warstw społecznych, w ostatecznym wyniku przemiany jako pierwsza generacja inteligencji warmińsko-mazurskiej pochodzenia chłopskiego. Ich szkołą był wprawdzie najczęściej „uniwersytet życiowy", praca w organizacjach społecznych, walka polityczna, ale z tych „uczelni" wynieśli nie tylko praktyczną mądrość, lecz także duży stopień wiedzy pogłębianej samouctwem. Poznali także i przyjęli te konwencje literackie, które rozpowszechnione były w „ich czasie", a więc przeciętne kanony artystyczne okresu Młodej Polski, i poza te konwencje nie wyszli. Dziś, w drugiej połowie XX wieku, wydaje nam się to anachronizmem, ale to pozór, gdy się zważy, że mamy do czynienia z generacją pochodzącą jeszcze z XIX wieku (dokładnie z lat 1873—1894), która ukształtowała swą postawę poetycką przed okresem przemian międzywojennych, a w każdym razie przed 1920 rokiem, datą plebiscytu tak ważną w biografii wymienionych poetów. Od mistrzów swojego czasu nauczyli się sposobów poetyckich i używali ich jako skutecznego oręża w walce o polskość.

Niemniej powstała intrygująca luka, rodzaj pustki w perspektywie na przyszłość. Gdzie następcy, chociaż upłynęło pół wieku od startu poprzednich? Odpowiedzią na to niepokojące pytanie jest właśnie seria debiutów olsztyńskich.

Pierwsze miejsce przypada Edmundowi Germanowi. Z dwóch względów, którymi są: rdzenność rodowodu warmińskiego i powaga postawy poetyckiej. Poeta pochodzi z Gietrzwałdu, znanej wsi w Olsztyńskiem, miejsca słynnych odpustów, ściągających liczne „łosiery", czyli pielgrzymki, z całej Warmii. Lecz przychodziły także gromady Kurpiów z dawnego pogranicza, a nie brakło Pomorzan i Kujawian. „Centrum polszczyzny" na rozległą okolicę. Tutaj uczestnicy pielgrzymek z kościoła szli do księgarni Andrzeja Samulowskiego, poety i zasłużonego działacza warmińskiego, który przez pięćdziesiąt osiem lat niestrudzenie utrzymywał swą „kapliczkę druków polskich". Edmund German podejmuje tradycję rodzinnej wioski i w wierszu *Gietrzwałd*, poświęconym pamięci Andrzeja Samulowskiego, wyraża pragnienie napisania najpiękniejszego poematu „o ludziach, którzy za miłość nie wahali się oddać życia, o człowieku, który kochać i walczyć uczył".

Silnymi korzeniami czuje się związany z Gietrzwałdem, z ojczystą rzeką Gilbingą, nie rwie się w świat ani do bytowania stypendysty w stolicy, ani „do rozdzieranego tęsknotą życia w Niemczech". Wolał inny wybór: aby zachować postawę wolnego poety, objął — jak mówił mi Klemens Oleksik, redaktor i ojciec chrzestny debiutów olsztyńskich — funkcje grabarza w rodzinnym Gietrzwałdzie.

Oto poeta otwierający nowy okres poezji warmińskiej, siłą faktu podejmujący spadek po poprzednikach, jako kontynuator dawnej i wyraziciel nowej rzeczywistości. Czy podoła zadaniom? Czy świadomy jest ciężaru dziedzictwa i ciężaru zawiłej współczesności? Sądzę, że tak. Wydaje się, iż podejmuje swój „gorzki pąk rzeczywistości" z przekonaniem, że wchodzi na trudną i zobowiązującą drogę, w walce z chmurami zwątpień" i nie byle jakich obsesji, których nie poskąpiło mu młode życie. Pragnąc wyrazić prawdę dzisiejszą, trudniejszą niż prawda poprzedników, omija łudzące łatwizny, woli szorstkość niż barwność, przekłada bezpośredniość nad aluzję, jeśli analizuje, to z myślą o syntezie, tak jak we fragmentach poematu *Prawda o nas*. Bo ta sprawa, sprawa „prawdy o nas", sprawa istotnego losu Warmii i Mazur, jest głównym nurtem tomiku, nieprzypadkowo nazwanego *Gorzkim pąkiem rzeczywistości*.

„A ja kocham trudność poezji" mówi w wierszu *Plotka*. A w innym utworze tak się wyraża:

Postaraj się zrozumieć, moja droga,
że to wcale nie taka łatwa rzecz
siew słowa, aby wydało kłos
— poezja.

Z wielką też ostrożnością podchodzi do tej „niełatwej rzeczy". Nie naśladuje. Dąży do własnej poetyki. Poeta z Gietrzwałdu nie ustępuje poetom z wielkich miast. Przejął raczej najcenniejsze kanony „nowoczesnej poezji", uchronił się od „papierowizji" i pseudoabstrakcji.

Trzej towarzysze Germana z olsztyńskiej serii poetyckiej są olsztyniakami bardzo świeżej daty. Sobczyk od 1953, Sopuch od 1956, a Śladewski od 1957 roku. Składają oni drobną dań regionowi, ale słuszny trybut nie ma znaczenia zasadniczego i w tym omówieniu w ogóle nie wchodzi w rachubę.

Najciekawszy, jako poeta, niewątpliwie jest Jan Sobczyk. W notce poprzedzającej tomik *Święto wiatrów* spotykamy taką informacyjną wzmiankę: „urodził się w Łodzi w roku 1935. Jako dziecko przeszedł getto łódzkie, stracił rodziców i wychowywał się na wsi w rodzinie chłopskiej". Poezja jego wszystkimi korzeniami tkwi w biografii tej „kalekiej młodości", jak sam autor określa: „Wystrzelano moich najbliższych", „Chlastał mnie na pastwisku wiatr", „Wszy mnie żarły u obcych ludzi", „W stertach zboża sypiałem", i stąd tragiczne poczucie samotności:

Rosłem samotnie i krzywo
i wyrosłem na tę samotność
która nocą nadpływa
skrzydłami wiatrów okropnych

Liryka rozrachunku ze światem, z ludźmi, z pojęciem Boga, z miłością, liryka zdawałoby się skrajnie pesymistyczna, ale tak źle chyba nie jest, poezja przynosi katharsis, co widziałbym przede wszystkim w tak sugestywnych wierszach, jak *Ręce* oraz *Widokówka prowincjonalna*.

To dobry debiut, jeden z najciekawszych w tym roku.

Kazimierz Śladewski, autor tomiku *W gałęziach snu*, jest Kurpiem z pochodzenia, a więc najbliższym sąsiadem Warmii, którą z ludem kurpiowskim łączą tradycje i pokrewieństwo gwary. Gdyby poeta zadomowił się na Warmii, miałby może największe możliwości zbliżenia się do psychiki ludności miejscowej i skutecznego wyrażania w poezji jej spraw.

Tomik mieszany: reminiscencje wojenne, nastrojowe kontemplacje, liryka sanatoryjno-szpitalna, krajobrazy regionalne. Śladewski jest poetą kameralnym, najbardziej odpowiada mu miniatura liryczna, i w tym dziale można odnotować niektóre ciekawsze wiersze, jak *Ostrzeżenie przed nocą*, *Pożary* i in. W sumie: tomik skromny, nieco blady, ale bądź co bądź zapowiedź pozytywna.

Najmniej mam do powiedzenia o zbiorku Kazimierza Sopucha *My dwoje*. Autor wybrał do debiutu cykl erotyków. Nie uniknął niebezpieczeństw grożących każdemu poecie od strony

emocji miłosnych. Nie wyszedł też poza przeciętną poprawność — tego typu, że nie pozwala na stawianie wróżb.

Na zakończenie dodam, że pierwsza seria tomików olsztyńskich wydana została przez „Pojezierze" przy udziale Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Olsztynie i Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich. Jest to jeden z wyrazów ciepłego stosunku olsztyńskich władz wojewódzkich i miejskich do spraw kultury, co z satysfakcją mogli stwierdzić uczestnicy Zjazdu Pisarzy-Przyjaciół Warmii i Mazur.

Stanisław Czernik

MIŁOŚĆ NA MELODIĘ ŚREDNIOWIECZNĄ

Marie de France: *Pieśni*. Z serii „Biblioteka Poetów". Przełożyła Jadwiga Dackiewicz. Wstęp Zygmunta Kubiaka. Warszawa 1960. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 185.

Pieśnią o miłości na melodię średniowieczną można nazwać *Pieśni* Marie de France, wydane jako tomik „Biblioteki Poetów" przez PIW w tłumaczeniu Jadwigi Dackiewicz, z przedmową Zygmunta Kubiaka.

Dziwy i cuda, pełne przygód wyprawy, czułe spotkania miłosne, wzruszające naiwnością wyznania i wyrafinowaną symbolikę zawierają te *Pieśni*. A tło i scenariusz — to zarówno urzekająca fantastyka, jak i dotykalna niemal rzeczywistość.

W jednej z tych pieśni rycerz Okrągłego Stołu, Lanval, kocha się w baśniowej księżniczce, która co pewien czas zjawia się u niego, by go darzyć miłością. Żąda tylko, by się przed nikim nie zwierzał, że go nawiedza. Lanval nie dotrzymuje obietnicy, uzyskuje jednak przebaczenie. W innej: młoda i piękna małżonka, więziona przez zazdrosnego i starego władcę Caerventu, spragniona miłości wzywa Boga, by jej zesłał kochanka. Ledwo przebrzmiały słowa modlitwy, a oto do jej pokoju wlatuje przez rozjaśnione słońcem okno cudowny sokół o szerokich skrzydłach, który natychmiast przemienia się w przystojnego młodzieńca. Dama sprawdza naprzód, czy jej „sokół nie zawinił niewiarą w Boga". Wzywa księdza. Gdy młodzieniec zdał egzamin, a za księdzem drzwi się zamknęły, „dosyć się naigrali i o miłości nagadali". Sidła nastawione na sokoła kładą koniec temu romansowi. W pieśni pt. *Wilkołak* zbyt ciekawa dama dowiaduje się, że jej mąż w czasie nieobecności w domu wiedzie żywot wilkołaka. Wraz z kochankiem kradnie czarodziejskie ubranie umożliwiające wilkołakowi przybranie postaci ludzkiej. Nie pomaga polowanie. Wilkołak mści się okrutnie na niewiernej żonie i jej kochanku. Siłą czarów przybiera na stałe postać ludzką i staje się wpływowym dworzaninem królewskim. W pieśni *Guigemer* tajemniczy statek bez załogi sam wiezie Guigemera na samotną wyspę, gdzie z tęsknoty za miłością usycha piękna małżonka starego i zazdrosnego rycerza. Nawiasem, jako ciekawostkę, należy podać, że losy bohaterów tej pieśni podobne są do losów bohaterów poematu nieznanego autora pt. *Partonopeus de Blois*, napisanego w roku 1188, a opracowanego po polsku przez M. Kawczyńskiego (Kraków 1901).

Przygody miłosne opowiedziane w tej grupie pieśni przebiegają w baśniowym, nierealnym świecie, pełnym jakiegoś tajemniczego czaru, a zarazem niesamowitej grozy i okrucieństwa. Ale nawet i w ten baśniowy świat wplata Maria delikatnie i jakby od niechcenia momenty satyryczne.

Osądza w nich przesądy lub prymitywne obyczaje swego wieku. Czyni to przeważnie tak nieznacznie i z taką gracją, że brzmią ledwie jak pogłos, nie pozostawiając czasu na uśmiech. Czasami jednak wprowadza Maria tak groteskowe zestawienia osób i sytuacji, że spoza muślinowej zasłony delikatności zdają się spozierać maszkary zdjęte z portali kościołów francuskich.

I tak np. w pieśni pt. *Guigemer* zestawia równocześnie: czarującą, młodą damę, którą więzi jej stary i zazdrosny mąż, starego księdza, „co poniektóre stracił członki, a pan powierzył mu cześć małżonki", i boginię Wenus, pouczającą, „jak dama powinna dogadzać małżonkowi i miłością go poić", ciskającą równocześnie w ogien „księgę Owidiusza" (oczywiście *Ars amandi)* za to, że głosił, iż „miłość człeka zmusza, iżby się poddawał jej prawom, czy mu jest bólem, czy zabawą". Mocniej jeszcze trzyma się Maria ziemi w tych pieśniach, w których nie opowiada o czarodziejskich przemianach i cudownych, nieziemskich siłach, lecz przedstawia dłuższy okres życia bohaterów. Wędruje z nimi po realnym świecie i opowiada o ich miłości i o przygodach spowodowanych zrządzeniem losu. Są to właściwie miniaturowe romanse awanturnicze, podobne pod względem konstrukcji i tematyki do romansów bizantyńskich. Taka jest np. pieśń pt. *Dziecię wiązu (Fraisne),* oparta na przesądzie, że kobieta, która powiła bliźnięta, widocznie musiała być wiarołomna. Pieśń cała to niemal hymn na cześć ofiarnej, pełnej oddania i pokory miłości kobiecej. Mężczyzna występuje tu w całej okazałości. Jest pewny siebie i dumny, przyjmujący łaskawie miłość jak należny mu hołd, dopóki nie koliduje z jego interesem lub nie godzi w jego sławę. W innej pieśni, pt. *Eliduc,* kreśli Maria losy rycerza zakochanego równocześnie w dwóch kobietach. Oczywiście starsza z nich ofiarnie rezygnuje i idzie do klasztoru, aby rycerz mógł poślubić młodszą. W pieśni pt. *Milon* powraca znany w średniowieczu motyw pojedynku między ojcem i synem, którzy dopiero po odbytej walce dowiadują się, kim są dla siebie. Najciekawsze, a zarazem najbardziej realistyczne, są jednak te pieśni, w których Maria zadowala się opisem jednego tylko wydarzenia, jednego tylko charakterystycznego epizodu miłosnego, łączącego lub na zawsze rozdzielającego jego bohaterów. Każdy epizod oddany jest tak, jakby go opowiadał jakiś utalentowany „cicerone", pragnący „pięknie" objaśnić, skąd się wziął w danym miejscu taki czy inny obiekt godny podziwu. Obiekt taki Maria opisuje z predylekcją i zadziwiającą drobiazgowością. I tak np. w pieśni pt. *Słowik* takim przedmiotem jest złota, rzeźbiona szkatułka, wysadzana perłami, w której pewien zacny rycerz zamknął słowika, zabitego przez zazdrosnego męża jego ukochanej. W pieśni *Kochankowie* jest to marmurowa trumna, umieszczona na szczycie stromej góry. Spoczywają w niej zwłoki królewny i pretendenta do jej ręki, który był jej kochankiem. Aż tam kazał ich pochować król, zrozpaczony po stracie córki. W pieśni, której tytuł brzmi *Yonez,* jest to kaplica z wielkim grobowcem i ametystową kadzielnicą. W pieśni *Powój* jest nim zwykła gałązka leszczyny z czterech stron ociosana. Taki pręt to w lesie znak, że tędy przechodził Tristan i wskazywał drogę Izoldzie, by go łatwiej mogła znaleźć.

Tematykę do swoich pieśni czerpała Maria z ludowych pieśni bretońskich, *lais.* Śpiewali je wędrowni pieśniarze przy akompaniamencie celtyckiego instrumentu podobnego do harfy, zwanego *rote* (po celtycku *hruta*), a nie — jak utrzymuje pan Kubiak — przy akompaniamencie „wioli", którą posługiwano się raczej na Południu. Żadna z tych *lais* bretońskich nie zachowała się na piśmie w jej oryginalnym tekście, ani w języku francuskim, ani tym bardziej w jakimś narzeczu celtyckim, czy to bretońskim, irlandzkim, czy też walijskim. Nie pozostały również i wskazówki, wedle których można by było zrekonstruować melodię tych pieśni. Tchnęły one świeżością i pełnią młodości, opiewały przecież nie „miłość dworską", ujętą w szablony, lecz burzliwą i namiętną, jak powiada Gaston Paris — „silniejszą od honoru i węzłów krwi, łączącą dwie istoty ludzkie, których już nikt i nic, nawet śmierć, rozłączyć nie może". Nic dziwnego, że ta tematyka, pełna egzotycznych obrazów i sytuacji, znajdowała na dworach admiratorów. Przede wszystkim narzucała się rytmem i treścią z niemniejszą siłą niż dzisiaj jazz i rock and roll, a poza tym znajdowała odpowiednią dla siebie atmosferę na dworach władców. Atmosfera ta — opisana znakomicie przez p. Kubiaka w *Przedmowie* — powstała na skutek raptownego wzbogacenia dworów. Pierwsze wyprawy krzyżowe przyniosły rycerstwu bogate łupy nie tylko w postaci złota, srebra, rozmaitego rodzaju zbroi, ale również i w postaci

artystycznie wykonanych przedmiotów zbytku, cennych tkanin, klejnotów. Zdobyli też panowie doświadczenie przepychu wschodniego nie znanego na Zachodzie. Wyprawy krzyżowe wchłonęły awanturniczą część rycerstwa, tego rycerstwa, które stanowiło wojskowe rezerwy dla władców. Władcy zmuszeni zostali do wypełnienia tej luki. Zaczęli tworzyć armie najemne. Na nich łatwiej mogli się oprzeć niż dawniej na wasalach, skłonnych do buntów. Chętnie więc rezygnowali, oczywiście za grubą opłatą pieniężną, z niedogodnego już dla nich przywileju, zwanego *ost (hostis)*, upoważniającego ich do powoływania pod broń wasalów wraz z wystawionymi przez nich uzbrojonymi oddziałami.

Rycerstwo jednak w dalszym ciągu przybywało na dwory, ale już nie po to, by wyruszać na wojnę, lecz aby obecnością przypominać o swojej wierności i dwornością dorabiać się łask władców. Napływające rycerstwo było zgłodniałe polowań, widowisk, zabaw i rozrywek, z których najefektowniejsze były turnieje. Jednym z takich dworów był również i dwór króla angielskiego Henryka II. Był to okres względnego spokoju i względnej stabilizacji politycznej. Henryk II załatwił się dość zdecydowanie ze swoim rywalem, królem francuskim Ludwikiem VII, któremu zabrał nie tylko lwią część Francji, leżącą na zachód od linii biegnącej od Dieppe przez Clermont-Ferrand aż do Bayonne, ale również i żonę. Była nią słynna Eleonora Akwitańska, matka Ryszarda zwanego „Lwie Serce". Dzięki jej mądrości i umiejętności obcowania z ludźmi dwór angielski stał się jednym z najważniejszych centrów średniowiecznej kultury francuskiej. Na jej dworze język francuski rozbrzmiewał z taką samą siłą, jak na dworze Ludwika VII. Tam gromadzili się co najznaczniejsi książęta i feudałowie francuscy powaśnieni z Ludwikiem VII, tam przebywali historycy i poeci francuscy, których przyciągała mądrość Eleonory, tam, znęceni szczodrobliwością Eleonory, ściągali pieśniarze i żonglerzy z całej Francji, a między nimi również i pieśniarze bretońscy.

Maria mieszkała na dworze króla angielskiego i tam zetknęła się z tymi pieśniarzami. Jej zasługą jest to, że spisała dwanaście takich *lais*, tworząc tym samym nowy rodzaj poetycki w literaturze francuskiej. Literatura francuska zawdzięcza Marii nie tylko ten rodzaj poezji, ale również i pierwszy zbiór zawierający 102 wierszowane bajki Ezopowe (Yzopet), które przetłumaczyła z języka angielskiego. Tłumaczenie to wywarło duży wpływ na późniejsze opracowania bajek Ezopowych nie tylko po francusku i włosku, ale również i w innych językach.

„Biblioteka Poetów" PIW-u, wydając *Pieśni* Marie de France, zrobiła więcej, aniżeli można się było po niej spodziewać. Wydała bowiem bardzo charakterystyczny dla francuskiego średniowiecza utwór Marie de France. Skoro już jednak na to się zdobyła, to wydaje się dziwne, dlaczego nie wydała wszystkich dwunastu pieśni Marii i dlaczego właśnie *lais: Chaitivel i Equitan*, nie weszły do tego zbioru.

Tłumaczenie *lais* Marie de France musiało niewątpliwie przysporzyć pani Jadwidze Dackiewicz niemało trudności. Największy kłopot miała chyba z doborem języka. Jakże łatwo było popaść w przesadę i próbować archaizować język polski. Tłumaczka uniknęła tego. Oddała tekst starofrancuski językiem jak najbardziej potocznym, płynnym i zrozumiałym dla wszystkich. Próby uludowienia języka są nieliczne i niezbyt potrzebne. W rezultacie otrzymał czytelnik piękną i pożyteczną lekturę, wprowadzającą go w atmosferę dwunastego stulecia w zachodniej Europie.

W *Przedmowie* p. Z. Kubiak świetnie scharakteryzował atmosferę epoki, w której powstały *lais* Marie de France. Dokładna data powstania *lais*, jak mi się zdaje, nie została dotychczas zgodnie ustalona. Znakomity romanista Karl Warnke przyjmował, że napisane zostały w 1165 r., Wendelin Foerster przypuszczał, że nie powstały one przed 1175, zaś E. Hoepffner sprecyzował tę datę na rok 1180, tak samo zresztą jak p. Kubiak. Czyżby jakieś nowe badania doprowadziły wreszcie do zgodnego ustalenia tej daty? Jeśli nie, to czy nie lepiej podać, że powstały one przypuszczalnie między 1165 a 1180 rokiem?

Wiadomo, że „Biblioteka Poetów" PIW-u ma swoją wierną klientelę.

Ta obserwacja jest oczywiście jeszcze jednym z kwiatków do laurki dla PIW-u, ale jest równocześnie i wezwaniem, aby dzieła, które wydaje, były

dla danych epok najcenniejsze i najbardziej charakterystyczne. Jeśli chodzi o średniowiecze francuskie, przypuszczać należy, że Wydawnictwo zrobi nam w przyszłości podarunek z *Chantefable d'Aucassin et Nicolette.* Byłby to naprawdę cenny dar, uzupełniający *Pieśni* Marie de France.

Edmund Semil

WSPOMNIENIA I KONFRONTACJE

Seweryna Szmaglewska: *Chleb i nadzieja.* Wydanie II rozszerzone. Warszawa 1960. MON; str. 259. Zofia Krzyżanowska: *Czarna flaga.* Warszawa 1960. PIW; str. 375.

Gdy przed 15 laty ukazała się książka Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau,* Kazimierz Wyka pisząc o niej jako jednej z ciekawszych propozycji artystycznych w kręgu pozycji z „pogranicza powieści", dodał: „Nie można wykluczyć, że po latach, kiedy pojawią się utwory obozowe, które nie będą przystawać na progu osobowości ludzkich i ich odrębnych cierpień, książka Szmaglewskiej, starająca się progu tego nigdy nie przekroczyć, zblaknie, uznana zostanie za zbyt pohamowaną... Wiedza o ludziach nie znosi granic nawet w dyskrecji ogarniającej wspólny los (*Twórczość,* 1946, nr 2).

Warto przypomnieć te słowa dzisiaj, gdy tematyka obozowa napłynęła do literatury powrotną falą, skonfrontować przewidywania z rzeczywistością. Przede wszystkim nowego sensu nabiera sformułowanie „po latach", wydaje się bowiem, że utwory o tej tematyce to jakiś specyficzny „gatunek", wolniej poddający się działaniu czasu i wpływom rodzących się kierunków literackich. Jeśli zechcemy omówić jakąkolwiek z nowszych książek obozowych, wystąpią znowu te same zagadnienia, które rozważało się w związku z pozycjami wydanymi zaraz po wojnie, zagadnienia „pogranicza" dokumentu i prozy artystycznej, autentyku zatrzymującego się u progu fikcji literackiej itd. Nadal utrzymują się te same typy narracji: wspomnienia uporządkowane według chronologicznego przebiegu rzeczywistych wydarzeń oraz nowele czy też opowiadania jako próby udramatyzowanego, spuentowanego ujęcia określonego epizodu. Dlatego też na tej samej niemal płaszczyźnie, podobnym językiem można mówić zarówno o *Dymach nad Birkenau* i o *Czarnej fladze,* książkach, które dzieli lat piętnaście, jak o opowiadaniach, które ukazały się ostatnio, a powstały w różnych okresach. (Np. *Byliśmy w Oświęcimiu* J. Nel Siedleckiego i K. Olszewskiego ukazało się jako pierwsze wydanie w Polsce Ludowej w r. 1958 po upływie trzynastu lat od wydania monachijskiego, równocześnie z pierwszym wydaniem *Chleba i nadziei* oraz z opowiadaniami Cz. Ostańkowicza *Czarna z komanda Bayer* i nieco wcześniej niż wznowienie *Opowiadań oświęcimskich* M. Zarębińskiej-Broniewskiej, II wyd. 1960.)

Podstawowa przyczyna odporności tej tematyki na działanie czasu jest zbyt oczywista, by warto było na tym miejscu szerzej ją omawiać: wydarzenia już na pół historyczne są jak najściślej związane z palącymi sprawami dnia dzisiejszego, z aktualnym układem sił w stosunkach międzynarodowych. Po piętnastu latach od zakończenia wojny możemy zaobserwować charakterystyczne zjawisko: w literaturze o tematyce obozowej czy też szerzej — okupacyjnej decydują ciągle jeszcze ci, którzy pamiętają, którzy lata te jako dorośli już ludzie przeżyli, i oni to właśnie walczą o to, by rzeczywistość tamtych lat nie stała się „historią" w świadomości najszerszych warstw społeczeństwa, a zwłaszcza wśród młodych, którzy nie pamiętają. Oni to, jak długo się da, będą bronili dokumentalnej prawdy o tych czasach, surowej wiedzy o faktach wobec prób młodych prozaików, dla których sprawy wojny i okupacji stają się już „te-

matem literackim", przekształcają się w uwspółcześnioną wersję, nieraz w drażniący sposób zniekształconą. Będą bronili realistycznych form wypowiedzi, choćby w książkach o innej tematyce pozostawiali otwarte pole dla różnych eksperymentów.

Autorki dwóch książek o tematyce obozowej, Seweryna Szmaglewska i Zofia Krzyżanowska, obóz osobiście przeżyły, pamiętają i chcą przypominać z pełną świadomością, że poruszają problematykę nie historyczną, lecz współczesną. I jeśli na przykładzie tych dwóch pozycji można mówić o pewnych nowych elementach w stosunku do książek wczesnopowojennych — nie jest to „nowa jakość", lecz pogłębianie tych samych problemów przy zachowaniu „czystości gatunku" w sensie sformułowanym powyżej: surowej wierności wobec faktów, powściągliwej relacji, zatrzymującej się u progu swobodnych wypowiedzi, które przy tej tematyce mogłyby zabrzmieć dysonansem. W każdym razie obie książki liczą się o tyle tylko, o ile utrzymały się w granicach tej swoistej konwencji.

Pora powrócić do słów K. Wyki. Zofia Krzyżanowska w *Czarnej fladze*, idąc w jakimś sensie po tropach Szmaglewskiej jako autorki *Dymów nad Birkenau*, uczyniła krok dalej: nie „przystanęła na progu osobowości ludzkich", lecz podjęła próbę przeprowadzenia analizy psychologicznej, przede wszystkim — na samej sobie. Jest to jednak nadal relacja „dyskretna", mówiąca o „wspólnym losie". Opowieść ma charakter wspomnieniowy, autorka pisze w pierwszej osobie, analizuje własne myśli, uczucia, nastroje, snuje refleksje, komentuje swoje przeżycia. Jakież to jednak dalekie od innych książek autobiograficznych, zwłaszcza tych, które piszą młode autorki o swych latach dziewczęcych. Nie ma tu ani śladu „zapatrzenia w siebie", natrętnego subiektywizmu i pozy. Przeciwnie. Pisząc cały czas głównie o sobie, czasem mówiąc „my" w imieniu swoim i swej najbliższej towarzyszki, czyni to w taki sposób, że doznania jej traktujemy jako typowe dla większości normalnych dziewcząt, które znalazły się za drutami. W oparciu o jej jednostkowe przeżycia ukazuje się z niezwykłą wyrazistością splot warunków, które zdecydowały o swoistym „paraliżu psychicznym", jakiemu ulegały dziewczęta w „obozie głodu", nie usiłujące nawet buntować się przeciwko bezosobowym prześladowcom, trybom w sprawnie działającej maszynie do niszczenia ludzi. Ukazując własny rozkład psychiczny, zobojętnienie, bierność, proces zatracania godności i ambicji, autorka oskarża zbrodniczy system w sposób silniejszy, niż mogłaby to uczynić atakując go bezpośrednio. Piętnuje go zarówno wówczas, gdy spokojnie i „usprawiedliwiająco" mówi o uśmiechniętej, uperfumowanej funkcyjnej — Irenie, dla której pięć lat w obozie stało się „normalną" młodością, gdyż innej nie znała, jak wówczas, gdy ukazuje wrogość między więźniarkami, zobojętnienie na cierpienie innych — jako rzecz w tych warunkach — naturalną. Autorka nie czyni bohaterki z siebie i ze swych towarzyszek. W tym odizolowanym świecie straszliwych cierpień fizycznych nie ma ruchu oporu. Tym bardziej więc ceni się drobne odruchy ludzkie, iskrę energii, która pozwala choćby w ulotnym momencie podtrzymać współtowarzysza niedoli; w tych warunkach — to było już bohaterstwo, to dawało błysk nadziei, że nie wszystko zostało w psychice ludzkiej zniszczone.

Autorka rzadko wypowiada uogólniające wnioski, częściej pyta, np.: „Kim była? funkcyjną prześladującą więźniów, żyjącą w luksusie przywilejów, czy działaczką? Co było prawdą: gumowa pałka, oddzielny pokój z szafą pełną rzeczy czy przynależność do ruchu oporu? A jeśli i jedno, i drugie? Jeśli rzeczywistość zawierała te dwie sprzeczności nie do pogodzenia?... Przecież w każdej z nas powstała szczelina..." Dyskrecja tych wspomnień, zanotowanych obserwacji polega właśnie na tych niedomówieniach, na niestawianiu „kropek nad i". I mimo że autorka unika komentarza z pozycji współczesności i bezpośrednich konfrontacji, w tych właśnie pytaniach i wątpliwościach kryje się problem: jak daleko sięga proces zniszczenia w psychice ludzkiej, czy można go odwrócić, kiedy staje się bakcylem zatruwającym na długie lata, kiedy uda się rozdmuchać małe iskry ludzkich odruchów? Mówiąc o sobie, autorka mówi o wspólnym losie, o problemach pokolenia, analiza psychologiczna prze-

kształca się w studium socjologiczne. Granica dyskrecji nie została więc przekroczona i w zestawieniu z książką Krzyżanowskiej nie „zbladły" *Dymy nad Birkenau*. Autorka *Czarnej flagi* przebywała w obozie w ciągu kilku miesięcy, książka jej musi więc być uboższa od strony dokumentarnej. Nową zdobyczą jest zstąpienie w głąb ludzkiej psychiki, próba analizy warunków, które spowodowały jej wynaturzenia. W tej pamiętnikarskiej relacji są fragmenty piękne, przemawiające już jak dojrzała proza, minione lata pozwoliły autorce wiele problemów przemyśleć, nie poddawać się samym faktom, lecz opanować je, zhierarchizować. Jest to znowu — jak przed piętnastu laty — pogranicze powieści, lecz już — psychologicznej.

W jakim sensie sama Szmaglewska od *Dymów nad Birkenau* do tomu nowel *Chleb i nadzieja* poszła dalej? Tendencje rozwojowe jej prozy poszły tutaj w dwóch kierunkach: przetwarzania materiału przeżyć sprzed lat kilkunastu w zamknięte „małe formy" i prób konfrontacji przeszłości z teraźniejszością. W obu wypadkach decyduje jednak o wartości tych utworów stopień związania ze ściśle obozową tematyką. W *Dymach nad Birkenau* były już partie stanowiące surowy materiał, który można było poddać niewielkiej obróbce, by powstały nowele; można tu wymienić choćby fragment dotyczący sprawy Efingera lub wstrząsającą scenę o więźniarce, która wzywa pomocy Ameryki. W tomie *Chleb i nadzieja* te rudymentarne formy przekształcają się w zamknięte całości, skomponowane w sposób dojrzały, przemawiające z dużą siłą wyrazu. Do takich nowel należą, prócz tytułowej, *Zagrycha*, *Szansa pięknej dziewczyny* i drukowana, już po ukazaniu się tomu, w *Życiu Literackim* (1960, nr 35) *Kobieta z obrazów Grottgera*. W opowiadaniach stanowiących próbę konfrontacji niewątpliwie mocniejsze są te, w których o atmosferze, nastroju, dramatycznym konflikcie decyduje rzeczywistość obozowa, ów koszmar kładący się cieniem na lata następne. Konfrontacje są bliższe i dalsze. Pierwsze — nastąpiły już w Norymberdze (do najbardziej wstrząsających należy tutaj nowela *Dwoje smutnych ludzi*), następne — po niewielu latach (tragiczne w wymowie, zwięzłe i oszczędne w wyrazie opowiadanie *Kobieta, mężczyzna i dziecko*), jeszcze następne — dzisiaj (*Opowiadanie karnawałowe*). I — rzecz ciekawa. Im bliżej współczesności, tym więcej w tych nowelach publicystyki, tym cieńszą warstwę problematyki autorka zdolna jest poruszyć, zaś zamieszczone na końcu tomu opowiadania o tematyce ściśle współczesnej sprawiają wrażenie doczepionych, błahych, tutaj niepotrzebnych. Przemawiają najmocniej te, w których autorka usiłuje zatrzymać historię, ukazać, jak ściśle wrasta ona w dzień dzisiejszy, w których każe pamiętać o ciążącym nad nami koszmarze wspomnień, nie będących tylko — wspomnieniami. I tutaj właśnie pod jej piórem dokument przerasta w literaturę zaangażowaną, walczącą o nowe oblicze współczesności, tutaj autorka protestuje przeciwko różnego rodzaju ucieczkom, ucieczce młodych, dla których te lata są już historią, ucieczce starszych — od bolesnych wspomnień. Chce zapobiec procesowi „umierania historii na naszych oczach" — jak sformułował to Jacek Trznadel w recenzji książki Ostańkowicza (*Nowa Kultura* 1959, nr 46) — utrwalić w świadomości współczesnych żywotność problemów, które wiodą bezpośrednio ku dniom dzisiejszym.

Krystyna Kuliczkowska

POWITANIE

Andrzej Bonarski: *Pojednanie*. Warszawa 1960. PIW; str. 216.

Nie dla samej tylko zabawy podejmujemy tę grę stylistyczną; jest w niej, być może, daleki odblask owego — urzekającego absurdem — postulatu Nietzschego, by historyk, monografista wielkich postaci, był sam na poziomie

swoich bohaterów. Więc nie przez złośliwość i nie dla samej gry, lecz i jako próbę zbliżenia się do materii książki, o której piszemy... Zdaje się nam bowiem, że mimo wszystkie zastrzeżenia, których z dotkliwą sumiennością pominąć nie będziemy mogli (znamy bowiem przyszłość, przynajmniej w obrębie najbliższych czterech stron maszynopisu), że mimo owe zastrzeżenia, śmiało i na samym początku powiedzieć możemy jedno: polska proza fabularna ostatniego pięciolecia nie miała ani jednego debiutu, który z tym mógłby się równać pod względem dojrzałości intelektualnej.

Niechaj nam więc wolno będzie wyrazić radość — trącącą być może mieszczańskim privat-docentyzmem, a na pewno biografistyczną naiwnością — że oto wreszcie pojawił się młody prozaik, który ukończył normalnie studia, pracował lat kilka zawodowo i nie snuje swej powieści wyłącznie z wnętrza, które większości młodych zdaje się być przeraźliwie tragiczne, gdy w rzeczywistości jest tragikomicznie ubogie.

Ten hołd biografii debiutanta złożywszy przejdźmy do owej materii kruchej, do żywota i myśli, czy też raczej myśli i żywota pani Halusi *de domo* Jazłowieckiej.

Już w pierwszej recenzji *Pojednania,* pióra J. Wilhelmiego, w drugim tej recenzji zdaniu padło nazwisko Tomasza Manna jako tego, którego proza czuwała nad kolebką debiutu Bonarskiego. Wspomniany recenzent doszukuje się śladów owego opiekuństwa spolegliwego w samej anegdocie *Pojednania,* którą wywodzi z *Oszukanej,* oraz w sposobie narracji i w kompozycji, którą przymierza niejako do *Czarodziejskiej góry,* z tej ostatniej paranteli wysnuwając w dalszym ciągu zarzut nadmiernego pośpiechu kompozycyjnego, którym zgrzeszyć miał Bonarski.

Niechaj nam wolno będzie — przyznajemy szczerze, iż z drżeniem serca, z zajęczym tego serca drżeniem — sprzeciwić się opinii znakomitego fechmistrza krytyki jedynie sprawiedliwej.

W istocie czytając *Pojednanie* niesposób oprzeć się wrażeniu, że właśnie Tomasz Mann był mistrzem, którego Bonarski ponad innych pisarzy umiłował. Nie widzimy tego jednak ani w kompozycji rzekomo na *Zauberbergu* wzorowanej, ani w samej anegdocie. Zauważyć sobie pozwolimy, że miłość kobiety u schyłku dojrzałości do młodzika, że taka miłość jako pomysł literacki znana była już starożytnym Grekom. Czyż przytaczać mamy tytuły samych li tylko arcydzieł, w których namiętność taka ważką odgrywa rolę? Nie wiemy więc, czy to jakakolwiek lektura — a niekoniecznie lektura *Oszukanej* — podsunęła Bonarskiemu ów haczyk fabularny, na którym postanowił zawiesić swoją prozę. Być może, iż pomysł ten zgoła nie pod wpływem literatury, lecz wskutek rozejrzenia się w koło na klatce schodowej wpadł mu do głowy. Nie potrafimy — jest to zapewne wina naszej swawolności — zaprzątać tym sobie głowy. Dla porządku jedynie dodać pragniemy, iż o ile istotne dla sensu *Oszukanej* jest, że pani Róża umiera, to dla sensu *Pojednania* równie jest ważne, że pani Halusia będzie żyła.

Pozwólmy sobie owe zakończenia skonfrontować narażając się świadomie na śmiech ludzi, którzy mniemają, że wolno młodego pisarza z mistrzem zestawiać jedynie w teorii, jedynie nazwiska ich kładąc obok, nie wolno zaś w praktyce, kładąc nie imiona, lecz teksty.

Oto więc ostatnie zdania *Oszukanej:*

„Jeszcze słaby wysiłek, aby znaleźć się bliżej córki, i gasnący szept:

— Natura... zawsze ją kochałam i ona... okazała miłość swemu dziecięciu.

Róża umarła łagodną śmiercią, żałowana przez wszystkich, którzy ją znali."

A oto Bonarski:

„Wreszcie stanęła i poprzez szloch nie mogąc dobrze widzieć miejsca, widząc tylko rozmyte kształty ziemi, schrypniętym głosem i wciąż jeszcze krzywiąc usta, powiedziała: — No to co? — I płacząc powtórzyła: — No to co? — A razem z tym odchodzącym i znów powracającym pytaniem powracały i już jej nie opuszczały ulga, zrozumienie i zgoda".

Tu wyznać musimy, że od chwili, w której owo zakończenie przeczytaliśmy, prześladuje nas myśl zgoła dziwaczna, przynajmniej na pierwszy rzut oka. Oto wydaje się nam, że cytowane przed chwilą zdania odczytać należy jako replikę filozoficzną i artystyczną na zgoła inne zakończenie,

innej zgoła powieści. Niechaj nam wolno będzie od owej myśli prześladowczej uwolnić się, na jaw publiczny ją podając, bezwstydnie ową dziwaczność w postaci cytatu ukazawszy:

„W miejscu rozdarcia widać było pręgi piachu siwe i jasnożółte. Naokół stały karłowate nędzne sosny. (...)

Tuż nad jego głową stała sosna rozdarta.

Widział z głębi swojego dołu jej pień rozszarpany, który ociekał krwawymi kroplami żywicy. Patrzał w to rozdarcie długo, bez przerwy.

(...) Słyszał dokoła siebie płacz samotny, jedyny, płacz przed obliczem Boga.

Nie wiedział tylko, kto płacze...

Czy Joasia? — Czy lochy kopalni płaczą?

Czy sosna rozdarta?"

Snuć dalszych wniosków z podanego tu zestawienia nie będziemy, licząc na pobłażliwą domyślność czytelnika. Wrócimy natomiast — po raz ostatni — do wielkiego imienia Tomasza Manna i do owego oporu, jaki budzi w nas pomysł wyprowadzenia kompozycji *Pojednania* z owego traktatu filozoficznego rozpisanego wokół postaci Hansa Castorpa. Jeśli prawdą jest, że Tomasz Mann patronował powieści Bonarskiego, to był to Mann-Morhold z *Wybrańca*, Mann z historii o pozamienianych głowach, z tak charakterystyczną dla niego zabawą w narratora, z owym ironicznym, udanie naiwnym stosunkiem do fabularnej materii opowieści. Ten właśnie typ gry w narratora, to bawienie się opowiadaną fabułą i komentarzem do tej fabuły stanowi jedną z najlepszych stron *Pojednania*.

Nie sądzimy jednak, aby parametry, przy pomocy których dogodnie jest krytykom wyznaczać miejsce *Pojednania*, leżały wyłącznie poza obrębem naszej literatury ojczystej. Przeciwnie, z radością stwierdzamy, że owemu nurtowi prozy cywilnej, którą tak znakomicie i wytrwale reprezentuje Dygat, przybył w sukurs nowy autor. Czyż nie jest z ducha na wskroś cywilna, a więc w tym sensie dygatowska biografia Halusi *de domo* Jazłowieckiej, która, sądzimy, jest jedynie trzy lub cztery lata starsza od bohatera *Pożegnań*, czyż cały jej świetnie napisany życiorys między czternastą a trzydziestą stroną powieści nie należy do tego typu literatury, co powieści Dygata?

Używając tu określenia „proza cywilna" nie mamy bynajmniej na myśli ani filisterstwa, ani tym bardziej braku odwagi. Wręcz przeciwnie, chodzi nam o szczególny typ zaangażowania się zarówno samego pisarza, jak i — co jest tego skutkiem — bohaterów jego powieści. Z tego punktu widzenia pani Halusia służyć może za wdzięczny obiekt do analizy. Przechodzi ona niejako wszystkie koleje losu zwariowanego inteligenta okresu międzywojennego, burzliwie wychodząc raz po raz za mąż, porzucając szanowną i arystokratyczną rodzinę itp. Ale te koleje losu są przez Bonarskiego pokazane nie przez zwykłe szkło, lecz przez soczewkę. Pisarz ten — podobnie zresztą jak Dygat w swoich powieściach — zdaje się jak gdyby mówić: nikt nie umknie swemu czasowi; „historia" — że na wszelki wypadek ujmiemy tę hipostazę w cudzysłów — przychodzi do każdego z nas, chociażbyśmy się zaszyli w mysią dziurę. Programowy charakter tego cywilnego spojrzenia na świat przejawia się m.in. w tym, że jedyny moment, w którym bohaterka bierze bezpośredni udział w zmaganiach ogólnonarodowych, zostaje w tej skróconej biografii wspomniany jednym zdaniem.

Pani Halusia przeżywa swoją klęskę i swoje pojednanie z życiem właśnie w mysiej dziurze. Rozwiedziona po raz trzeci, chora „na piersi", jak się to mawiało sto lat temu, spotka w Zakopanem Michała, najokrutniejszy, choć spokojnymi pociągnięciami ręki zrobiony portret reprezentanta „złej młodzieży". Dla pani Halusi złej podwójnie, bo nie tylko przez pewien specyficzny stosunek do świata, lecz i przez naturalne okrucieństwo młodości. Będą się kochali, potem Michał uczyni to, co czynić muszą wszyscy Lucjanowie de Rubempré w stosunku do wszystkich pań de Bargeton, lub jeśli kto woli — wszyscy Balzakowie w stosunku do wszystkich pań de Berny. Tego głównego wątku *Pojednania* nie pomija na ogół żadne streszczenie powieści. Rzadziej natomiast recenzenci zwracają uwagę na fakt, że były mąż pani Halusi w tym samym czasie oświadcza, iż gotów jest do niej powrócić, że ona ową „wyciągniętą dłoń" odrzuca. Ten właśnie fragment *Pojednania*, to znaczy rozdziały X i XI, nam wydaje się szczególnie dla zrozumienia całości ważny.

Bez owej odrzuconej próby pojednania ze strony byłego męża-dygnitarza końcowe samotne pojednanie pani Halusi z obojętnym światem byłoby „nieważne".

Ale dość już streszczeń. Nie lubimy ich, a nawet wątpimy w zasadność zwyczaju, który nakazuje informować czytelnika o fabule danej powieści. Powieść jest całością, a wszelkie jej streszczenie jest absurdalnym tej całości naruszeniem. Kto chce wiedzieć — niechaj czyta pisarzy, a nie recenzentów. My natomiast czujemy się zobowiązani uspokoić czytelnika, być może przerażonego, naszymi rozważaniami o wpływach i zależnościach odnajdywanych na kartach *Pojednania.*

Przede wszystkim skłonni jesteśmy przyznać, że część owych porównań wynika nie z rzeczywistych, a chociażby podświadomych wpływów lektury, lecz że są one — porównania nasze — jedynie zwidem humanistycznego umysłu, a także naszego trybu zarobkowania, który wszak w znacznej mierze na czytaniu dzieł różnych pisarzów polegać musi. Przeto gdy owa marginesowa historia pierścienia rodowego Jazłowieckich, ofiarowanego przez Halusię Michałowi, a przez tegoż jasnowłosej przyjaciółce, by wreszcie posłużyć za ratunek w pieniężno-dyskretnej opresji młodych, gdy więc ta historia przypomina nam — zapewne przez ów krwawnik zwany inaczej chalcedonem lub kornaliną i komiczne tego krwawnika wędrówki — pierścień zgubiony przez Księżniczkę — to są to zapewne nasze chore skojarzenia. Nie jest bowiem nigdzie powiedziane, że młodzi pisarze polscy czytać musieli kiedykolwiek *Sen srebrny Salomei.* Jeśli jednak obok wątpliwych, a nawet wręcz dziwacznych skojarzeń literackich stwierdzamy istnienie takich, których wątpieniu poddać niesposób — to i w tym nie ma nic dla autora uwłaczającego. Wszak to on w y b i e r a ł sposób narracji, on z własnej woli zgłosił się w szeregi tej literatury, którą nazywamy, niedoskonale, cywilną czy też dygatowską. Nie był więc, mniemamy, ani przez chwilę bezwolnym obiektem działania jakichś hipostaz w rodzaju „tradycji", lecz jedynie czynnym podmiotem, wyborcą obdarzonym wolnością największą, boć ani musiał pisać, ani w ten właśnie sposób historię pani Halusi opowiadać.

Nie podobna wreszcie zaprzeczyć, że niezależnie niejako od tych świadomych wyborów, to, co się nam w *Pojednaniu* zdaje być dobrą literaturą, a także to, co radzi byśmy złożyli na karb debiutu, pochodzi od Andrzeja Bonarskiego i jego, a nie czyjej innej osobowości jest wyrazem.

A więc i wspomniana już, jakże dowcipna i pełna uroku zabawa w narratora, i dystans, jaki potrafi, choć nie zawsze, zachować wobec swoich bohaterów, i mądra rezygnacja, z której wynika zakończenie opowieści naprawdę piękne. Nie od rzeczy będzie przy tej liście zalet *Pojednania* zwrócić uwagę na pewien drażliwy problem. Jest rzeczą niejako naturalną, że młodzi pisarze z zapałem zabierają się do tematyki erotycznej; naturalność tego polega chyba na tym, iż ten właśnie rodzaj doświadczenia jest im jako tako znajomy, że w tej dziedzinie mając lat dwadzieścia większość ogromna ludzi sądzi, że ma za sobą wszystkie wzloty i upadki duszy ludzkiej, pomijając już milczeniem ciało. Rezultaty tego są nader często opłakane. Temat zespolenia i rozdarcia dwojga osobników płci odmiennej jest jednym z najtrudniejszych chociażby dlatego, że o niczym tak wiele pisarze całego globu nie napisali w ciągu ostatnich siedmiu, a może dziesięciu tysięcy lat. To, co początkującemu pisarzowi jawi się jako doniosłe odkrycie psychologii, sposobu, chwytu literackiego i Bóg jeden wie czego jeszcze — to najczęściej zostało już po tysiąckroć opisane, zapomniane, znów opisane i znów zapomniane. Miłość to ostatni temat, który można by polecić początkującemu pisarzowi.

Na dodatek zważmy, że dla pisarza polskiego sprawa obwarowana jest dodatkowymi trudnościami. Mowa nasza bowiem, mocarna w poezji, w wezwaniach obywatelskich, w wynoszeniu i plugawieniu istoty ludzkiej, dziwną słabość i wstydliwość okazuje widząc dwoje ludzi w łożnicy. Ten to kompleks lecząc pisarze — szczególnie młodzi — usiłują nadrabiać miną i popadają przy tym w zachwyt widząc na papierze wydrukowane słowa na de, na ka, na cha i tak dalej. Zawsześmy — wyznajemy to ze

skruchą — podejrzewali, że słynny przypis, na którym Żeromski urywa opis nocnej wizyty Cezarego u Laury, wynikał nie tylko z pruderii autora, czytelnika i „nade wszystko z czołobitności wobec superpruderii krytyka", lecz w pewnej mierze z niedojrzałości języka ówczesnej prozy. Nie zdajemy sobie na ogół sprawy z tego, iż pierwszym współczesnym pisarzem, który zmusił język polski do opisu tyleż drastycznego, co pełnego artyzmu, był dopiero Iwaszkiewicz.

Bonarskiemu za tym większą zasługę policzyć więc wypada, że wymienione tu trudności z dużą dozą kunsztu ominął, ani przez chwilę nie zapominając, że relacjonuje nam historię w swej fabularnej namacalności banalną, nie cofając się przed niczyją superpruderią a jednocześnie unikając owej *lingua vulgaris*, którą — jak pisze — „co pół kroku napotyka się w zdumiewających opowieściach dnia dzisiejszego". (Zauważmy mimochodem, skoro już o materii erotycznej mowa, że Bonarski w jednym jeszcze punkcie odstępuje od „zwyczaju" czy też statystycznej przeciętnej. O ile bowiem większość debiutantów obierając już za przedmiot opowieści różnice nie tylko płci, lecz i wieku, naturalną rzeczy koleją pisze o miłości młodzika do kobiety dojrzałej, o tyle *Pojednanie* to historia miłości kobiety u schyłku lata do młodzika. Literatura zaś pod tym względem przypomina raczej dzielenie niż mnożenie, a to z tej racji, że przestawienie czynników wpływa zasadniczo na wynik.)

Tu czas, by przejść od dywagacji ogólnych i pochwał do znaków zapytania czy wręcz uwag negatywnych. O ile bowiem dywagacje ogólne dowodzić mogą jedynie ogólnego poziomu krytyka, to właśnie znaki zapytania, a przede wszystkim wytykanie błędów są dowodem jego wyższości w tym konkretnym przypadku, z którego to dowodu miłość własna zrezygnować nam nie pozwala.

Nie potrafiąc jednak wzorem wielu krytyków okazywać naszej literaturze jedynie gestu zniechęcenia i pogardy stwierdzić tu musimy, iż w pewnej dość istotnej materii nie mamy zgoła pewności. Nie wiemy mianowicie, w jakim stopniu w odniesieniu do prozy typu *Pojednania* wolno nam stosować kryterium prawdopodobieństwa. Ściśle rzecz biorąc, chodzi nam o prawdopodobieństwo intelektualne, a co za tym idzie psychologiczne. Bonarski umie korzystać z realiów psychologicznych szczególnie tam, gdzie chodzi o wywołanie efektu komicznego. Tak rzecz ma się z ową chusteczką do nosa na stronie 103, tak z relacją, jaką nam z rozważań pani Halusi po pierwszym spełnieniu, na stronie 107, podaje. Nie zawsze jednak owemu prawdopodobieństwu pozostaje wierny. Gdy pani Halusia, w czasie pierwszego spaceru z Michałem, snuje rozważania o miłości Balzaka do pani Hańskiej i Stendhala do okrutnej Metyldy, wierzymy chętnie, iż są to jej własne, na lekturze przedmów Boya oparte myśli. Gdy rażona swoją porażką odnajduje wreszcie mądrość kobiety porzuconej, dajemy wiarę, że to nieszczęście wzniosło ją na poziom intelektualny, którego byśmy się po niej nie spodziewali. Gdy jednak — jak na stronie 142, a także na innych — rozważa problemy przypadkowości i konieczności, biorąc przy tym pod uwagę kryteria statystycznej częstotliwości — podejrzewamy, że Bonarski-matematyk użyczył jej wiedzy i inteligencji nie tylko ponad miarę jej intelektu, lecz nawet ponad miarę wielkiej namiętności.

Czy jest to zastrzeżenie w pełni uprawnione? Czy jawność, z jaką autor nieraz ukazuje sztukmistrzostwo swego tworu, nie każe zrezygnować z tak ostrych wymogów? Wszak wiemy, że wszystko, co z fabuły — a więc i bohaterka także — jest tu pretekstem do zabawy, gry intelektualnej. Może więc i swoboda większa w zakresie prawdopodobieństwa, które nazwaliśmy intelektualnym, winna naszej bohaterce przysługiwać?

Jako się rzekło, nie mamy w tej materii pewności.

Z pewnością natomiast — relacjonujemy tu bowiem nasze gusta — powiedzieć możemy, gdy autor pisze „z zapartym tchem podziwiać cud nieprawdopodobieństwa, nieprawdopodobieństwo cudu" lub „skoro pragniesz zupełnej wyłączności i wyłącznej zupełności" — to nam zabawy te wydają się być nie nad podziw piękne, lecz raczej nad piękność dziwne.

Otwarcie wreszcie wyznajemy, że owa niewielka, bo 216 stronic liczą-

ca, opowieść, mimo wszystkie swoje zalety, wydała nam się chwilami nadto rozgadana. Może wskutek owej niekonsekwencji w konstrukcji intelektualnej pani Halusi, niekonsekwencji, o której z niepewnością mowa była przed chwilą? Może dlatego — po prostu — że autora porywa miejscami niekontrolowana radość pisania? Tak czy inaczej, snuje nam się domysł, że *Pojednanie* cieńsze o stron dziesięć lub piętnaście tu i ówdzie skróconych monologów bohaterki byłoby lepsze.

W monologach tych bowiem, obok myśli godnych uwagi — jak dla przykładu rozważanie o zabawie i granicy człowieczeństwa — występują inne, przydługie, nadmiernie obciążone powtarzającymi się słowami „pogrążyć", „pogrążenie", „zapadnąć", „otchłań", „ciemny wodospad" i to zaraz po „cuchnącej fali". Tymi właśnie przydługimi dywagacjami Bonarski — a wraz z nim czytelnik — opłaca swoje frycowe. Potykając się ze słowem nie zawsze wychodzi z walki zwycięsko. Z niepokojem trafiamy niekiedy w *Pojednaniu* na takie oto zdania: „O, gdybym mogła wyrzucić z siebie gorzki czop, który wbiłeś mi poprzez usta aż po krocze". Spieszymy zapewnić czytelnika, że jest to jedynie przykład żenującego tryumfu słowa nad pisarzem, który chciał obrazowo powiedzieć o fizycznej namacalności rozpaczy porzuconej kobiety.

Powiedzieliśmy — „frycowe". Zdaje się nam, że uiścić je musi każdy debiutant. Oto więc przyczynek do rozważań w stylu pani Halusi — o zwycięstwie fizjologii nad intelektem. Wolno sobie bowiem zadać pytanie: czy proces tworzenia nie ma swojej młodości, która narzuca pisarzom prawa nie zawsze korzystne dla ich pierwszego dorobku, a, co najzabawniejsze, sprzeczne z ich własnymi zamierzeniami artystycznymi? Nie pogrążymy się jednak w otchłani tego pytania, nie zapadniemy się porwani owym ciemnym wodospadem, a to z tej racji, że obawiamy się, by nie uniosła nas cuchnąca fala psychologii twórczości.

To wszystko, cośmy przed chwilą napisali, powstało niejako *contre coeur*. Już to bowiem wyrośliśmy w ogóle z lat, w których sama czynność „chlastania" powoduje uczucie mocy, dzięki któremu sami sobie imponujemy; nadto zaś do powieści Bonarskiego żywimy niejaki sentyment. I próżno by tu ukrywać prawdę; dzieje się tak nie tylko wskutek jej znacznej dojrzałości artystyczno-intelektualnej, której zaćmić nie mogły owe niekonsekwencje, dłużyzny czy wręcz nieporadności. Szczerze wyznając, lubimy owe historie bardzo śmieszne a przez to przeraźliwie smutne, ową najprostszą i najczęstszą — statystycznie — próbę naszego charakteru i intelektu, jaką przeżywać musimy wobec radości i klęsk miłowania. Tak więc — o zgrozo! — lubimy nie tylko dobrze napisane partie *Pojednania*, a więc nie tylko literaturę, lecz i to, co jest w tej powieści życiem, komicznym smutkiem człowieka, który usiłował wyjechać do kraju, gdzie nie odnajdzie siebie, i przekonał się, że kraj taki nie istnieje.

Tyle słów powitania dla Andrzeja Bonarskiego, debiutanta.

Roman Zimand

OPOWIEŚĆ O PRZEGRANEJ BOHATERA

Róża Ostrowska: *Wyspa*. Gdynia 1960. Wydawnictwo Morskie; str. 207.

Po słabych jeszcze, ale już nieźle zapowiadających się opowiadaniach, zebranych w tomie *Premiera* (1956), autorka wystąpiła po raz drugi z książką, opartą w znacznej mierze na tym samym co i poprzednio materiale, ale różną w wyborze tematu i świadczącą o zdecydowanie większej sprawności w realizacji pisarskich zamierzeń. Obserwacje i doświadczenia, zebrane w

opowiadaniach, stanowiące tam jedynie materiał do krótkich migawek i obrazków, wykorzystuje teraz autorka dla nakreślenia tła, na którym wyraziście, lecz dyskretnie zarysowuje się naczelny temat jej powieści.

Sposób ujęcia tego tematu, świadomość własnych celów i możliwości, umiejętność narzucenia sobie właściwych ograniczeń — dowodnie świadczą o pięknej ewolucji talentu, którego niebłahe oznaki przebijały się już przez nieporadność pierwszych opowiadań.

W swej drugiej książce dała Ostrowska opowieść o miłości. Realizując swój temat zrezygnowała z wariantu posiadającego już określoną markę we współczesnej literaturze: zrezygnowała z erotyki, z obnażania ludzkiej biologii, z tropienia instynktów. Nie poszła również za przykładem wielu współczesnych autorek, odsłaniających tajniki swych przeżyć z niepohamowanym ekshibicjonizmem i jaskrawą, brutalną przesadą. Wykazała w tym niewątpliwie dużo pisarskiej odwagi, bo jeśli erotyka, wciąż jeszcze istniejąc w literaturze na prawach nowości, korzysta z tych praw niezależnie nawet od głębi ujęcia, to analiza uczuć zwiewnych i mglistych, obumierających i niedopowiedzianych, analiza, która jest przedmiotem tej książki, musi nieuchronnie grozić powtarzaniem rzeczy już powiedzianych, a w konsekwencji i banałem.

Ostrowska w pełni zdawała sobie sprawę z niebezpieczeństwa, jakie zarysowało się przy takim potraktowaniu tematu, toteż wiedziona trafną intuicją zrezygnowała z nadmiernego eksponowania wątku miłosnego, wplotła go, z wielką korzyścią dla książki, w cały szereg ubocznych zdarzeń i, co ważniejsze, podporządkowała charakterystyce głównej bohaterki, czyniąc z miłości ostateczny sprawdzian jej postawy wobec życia.

Świadomie ograniczając dominowanie historii miłosnej, Ostrowska skupiła swą uwagę na realnym kształcie opisywanego przez siebie świata; widać, że uwodzi ją konkret, sam dla siebie istniejący urok zdarzeń i widać również, że umie o tym pisać; jej opisy są czyste, poetyckie niemal, narrację prowadzi powoli, sycąc ją po drodze bogactwem realiów i umiejętnie wyselekcjonowanym materiałem obserwacji.

Mamy w tej książce pejzaż wyspy, głuchego zakątka gdzieś na północy Polski, dalej, znane już z poprzednich opowiadań, nakreślone paroma kreskami środowisko aktorskie w prowincjonalnym mieście, wreszcie miłość bohaterki, a właściwie dwie jej miłości, dyskretnie wplecione w fabułę. Opowiedziane subtelnie i jakby mimochodem. Bardziej naszkicowane niż poddane drążącej psychologicznej analizie. I bardziej wtopione w tło krajobrazu niż wyrastające na naczelne miejsce w powieści.

Wakacje, nowi ludzie, ich proste, zwykłe sprawy — nocne kradzieże drzewa, wiejska zabawa, tragedia na jeziorze, potem wakacyjna przygoda przeradzająca się w miłość — wspólne łowienie ryb, błądzenie po lesie, nieśmiałe pocałunki i letnie noce w szopie, wreszcie powrót do miasta, duszna atmosfera teatru, próby i dawna miłość, która nie może się skończyć, znowu wyspa i tam dramatyczny finał — oto tkanka tej powieści. Jest bogata, pulsuje życiem, już sama dla siebie mogłaby stanowić urok tej książki. Odarty z niej miłosny schemat powieści pozostałby schematem banalnym i melodramatycznym, zbyt często w tej postaci powielanym przez życie, by mógł zostać tak bez żadnych osłonek przeniesiony w literaturę. Natomiast w otoczce faktów, w wyrazistym pejzażu, wśród surowych sylwetek ludzi północy staje się czymś w rodzaju delikatnego ornamentu, czymś ledwie muśniętym, dyskretnym i przez to na szczęście dalekim od życiowego banału.

Ale bogactwo obecnych w książce zdarzeń nie tylko ma osłaniać kiełkującą nieśmiało przygodę miłosną i nadawać jej specyficzny smak, ten właśnie, a nie inny. Ważniejsza bowiem i od nadbrzeżnego pejzażu, i od rozkwitającej w nim historii miłosnej jest w tej powieści, rysująca się poprzez zdarzenia, postać głównej bohaterki.

Autorka raz jeszcze złożyła tutaj dowód swej trafnej intuicji. Zdając sobie sprawę z niewielkiej szansy odkrywczości w dziedzinie uczuć, nie tylko nie dopuściła do przewagi wątku miłosnego, ale nie poprzestała również na samej analizie przeżyć. Zarówno występująca w tej powieści historia miłosna, jak i cały ciąg zdarzeń ubocznych — służą przede wszystkim określeniu postawy bohaterki.

Bohaterką jest aktorka. Na wyspę przybywa, żeby odpocząć. Od lepkiej,

męczącej atmosfery własnego środowiska, od niepowodzeń w pracy, od miłości, której nie chce i nie umie sprostać. Czuje się zmęczona. Zmęczona życiem i wewnętrznie przegrana. Bilans, jakiego dokonuje, wypada gorzko: „Nic mi się nie udało, poplątałam wszystko w moim życiu. Mężczyźni, których kochałam, odchodzili ode mnie... Miłość, małżeństwo, praca, różne wiary — wszystko to zawodziło mnie, niezdolną spełnić niczego, własnych i cudzych tęsknot warujących wieczorem za oknami". Zagubiona i bezradna, uwikłana w miłość, która się kończy, odradza się jakby w kręgu obcych jej spraw, pośród nowych ludzi, od których niczego nie oczekuje. Wyspa staje się jej ucieczką i jedynym schronieniem. Kiedy angażuje się na koniec w otaczające ją sprawy i wydaje się, że przecież wygrała walkę o siebie, przychodzi próba ostateczna i okazuje się, że zastała ją nie przygotowaną.

Wakacyjna miłość kończy się przegraną, ale nie z winy losu, tylko z winy samej bohaterki, która znowu nie umie sprostać okolicznościom, w których się znalazła. Przegrywa miłość, a razem z nią jeszcze raz przegrywa bohaterka. Przy końcu książki uzyskuje odpowiedź na pytanie, jakie sobie postawiła na początku. Szukając swojej prawdy, szukając siebie, odnalazła na nowo słabość, niepewność, wahanie i zawód, jaki sprawiła sobie i innym. Krąg się zamknął. Po przeżyciu wakacyjnej przygody bohaterka znalazła się dokładnie w tym samym punkcie, z którego wyszła.

Motyw ucieczki, wykorzystany tutaj w sposób nieobcy wielu współczesnym utworom, znajduje również podobne jak w tamtych rozwiązanie. Świat pozornej beztroski i szczęśliwej prostoty ofiarowuje bohaterce jedynie pewność, że od udziału w życiu, a więc i od siebie samej niesposób się uwolnić; ucieczka zamienia się w nowe zaangażowanie, a na końcu tej drogi bohaterka znajduje wiedzę o sobie w zależności od tego, w jakim stopniu potrafiła sprostać nowym wymaganiom.

Opowieść o miłości przerodziła się w opowieść o daremnej ucieczce i o daremnej próbie uwolnienia się od siebie, stała się jeszcze jedną powieścią o wyprawie człowieka na poszukiwanie prawdy o sobie samym, jeszcze jedną powieścią, w której przegrywa i bohater, i sprawa, którą on reprezentuje.

Bożena Danek

SPOWIEDŹ ODYSA

Walter Jens: *Testament Odysa*. Przełożył Witold Wirpsza. Warszawa 1960. PIW; str. 103.

Motywy starożytnych mitów z uporem mnożą się we współczesnej literaturze i sztuce. Antyczna legenda jest tutaj na ogół tylko pretekstem dla przenośni wyzwalającej się z więzów czasu i tak dalece uniwersalnej, aby mogła przerzucić pomost między przeszłością a teraźniejszością.

Przenośnia poddaje rewizji dawne mity, wydobywając z nich problematykę bliską naszej epoce. Spełnia rolę metafory, służącej do określenia sytuacji człowieka w dzisiejszym społeczeństwie, jego stosunku do kultury, czasu i przeróżnych form władzy jako takiej.

Z dawnych legend najczęściej przyciąga uwagę pisarzy historia Odysa. Jeden z epizodów pełnej przygód opowieści — przemiana towarzyszy Odysa w zwierzęta i ich niechęć do odzyskania ludzkiej postaci w obawie przed konsekwencjami myślenia i działania — posłuży Feuchtwangerowi za motyw *Tarapatów z kulturą (Odyseusz i wieprze)*. Feuchtwanger, z natury historyk, wybrał formę epickiego opisu, przy czym w jego opowiadaniu narratorem nie jest Homerowy bohater, lecz jego bard.

Inaczej u Waltera Jensa — w *Testamencie Odysa* przedmiotem i podmiotem opowiadania jest sam Odys. Powieść ma formę autobiografii; Odys pisze u schyłku swego życia pamiętnik-

testament przeznaczony dla 17-letniego wnuka, Prazydasa. Jest to więc swego rodzaju spowiedź przybierająca postać moralitetu. Schodzący do grobu człowiek przekazuje swoją mądrość przyszłym pokoleniom.

Odys greckiego podania jest człowiekiem żądnym przygód, mądrym królem Itaki, przewidującym politykiem, przebiegłym wodzem i uwieńczonym sławą zdobywcą Troi.

Odys Jensa żyje na zasadzie paradoksu. Tam bohater, tu człowiek szukający nie tyle wielkich czynów, ile poznania. Tam obieżyświat, którego nęci przygoda, tu sceptyk dociekający przyczyn ludzkich postępków i badający motywy ukryte za przesłoną konwencji.

Homerowy Odys jest rozważnym i przewidującym władcą — a ten przeklina swoje stanowisko, gdyż nie pozwala mu ono być sobą, wytwarza wokoło niego atmosferę nieufności i strachu. Uwspółcześniony Odys żyje kafkowskim koszmarem władzy, który podsyca jego zwątpienie i rozczarowanie do świata.

Grecki epik chwali jego zdolność przewodzenia ludziom — Jens każe mu z odrazą patrzeć na wojnę, na sławę, którą go obdarzyła historia, i widzieć sens życia w rozmyślaniach i w poezji.

Homer zachwyca się pięknością Heleny — Odys Jensa dostrzega w jej nieskazitelnym pięknie, w pięknie samym w sobie, nie spowinowaconym z myślą — źródło niepokoju i zła. „Cóż tu dużo mówić — powiada o Helenie — była piękna i nie podobała mi się wcale. Czyż nie wspominałem już, że wszelka doskonałość zawiera zawsze szczyptę przeciętności? Nieskazitelność budzi wprawdzie podziw pełen zdumienia, lecz niebawem człowiek nuży się i przyłapuje na szukaniu jakiejś skazy — jakiegoś wzruszającego błędu, zwracającego uwagę i wywołującego nowe napięcie".

Tak więc wyłania się tu Odys, który niweczy legendę o sobie i odwraca jej proporcje. Objawia się człowiek wątpiący, który wyrzeka się władzy nad ludźmi, aby ją zdobyć nad samym sobą, i burzy harmonijny kształt piękna, aby odnaleźć prawdę.

Opowiadając historię zdobycia Troi przy pomocy fortelu z drewnianym koniem, Odys wspomina tu z przekleństwem to, co Homer poczytuje mu za najwyższą zasługę. Wyrzeka się sławy za czyny, które skończyły się rzezią niewinnych mieszkańców oblężonego miasta.

Ostateczna katharsis i metamorfoza bohatera spod Troi dokonuje się dopiero u schyłku jego życia. Odchodzi w cień nie zrozumiany człowiek, pozostawiając testament, który jest właściwie prośbą o zapomnienie.

Autobiografii Odysa nadał Jens oryginalną formę. Czytając jego zwierzenia łatwo uwierzyć, że król Itaki był poetą, co więcej, dobrym poetą — testament obfituje we fragmenty, których nie powstydziłby się pieśniarz Odysa — Femios. Wydaje się, że gdyby do tej poetyckiej fantazji dokomponować muzykę i pokusić się o recytację tekstu, przekonalibyśmy się, że ten *Testament* jest mimo wszystko bardziej „mówiony" niż „pisany" i że trafia, przy swojej nowoczesnej problematyce, w styl starożytnej pieśni.

Barbara W. Olszewska

MONOGRAFIA O KAFCE

Roman Karst: *Drogi samotności. Rzecz o Franzu Kafce.* Warszawa 1960. „Czytelnik"; str. 197, 1 nl.

W przedwojennych podręcznikach historii literatury niemieckiej poświęcano Franzowi Kafce kilka linijek druku na końcu rozdziału o ekspresjonistach, albo też wymieniano jego nazwisko jednym tchem z nazwiskami pisarzy grupy „Neue Sachlichkeit", takimi jak Roth, Fallada i Döblin. Dziś na temat jego dzieła istnieje olbrzymia literatura krytyczna, a mnogość, często sprzecznych ze sobą, interpretacji, sprawia wrażenie, że chodzi tu

o osobowość artystyczną tej miary, co Dante, Szekspir czy Goethe.

Sława za grobem była i jest marzeniem wielu twórców, ale Kafka właśnie nie życzył jej sobie i, powodowany resentymentem do współczesnej kultury, którą uważał za wrogą człowiekowi potęgę, pragnął przeminąć nie dostrzeżony przez historię literatury. Twórczość Kafki wyrażała jednak zbyt silnie tendencje nurtujące kulturę XX wieku, aby mogła ulec zapomnieniu. Rzec można, że im bardziej dzieło jego oddalało się w przeszłość, tym bardziej stawało się zrozumiałe i aktualne. *Proces* czy *Kolonia karna* to przecież utwory, których grozę odczuwa o wiele silniej człowiek dzisiejszy, mający za sobą doświadczenia totalizmu, niż obywatel cesarskiej Austrii.

Powojenna sława Kafki jest w wielkim stopniu zasługą egzystencjalistów, którzy kreowali go na jednego z prekursorów swej filozofii. Poezja Kafki istotnie obraca się wokół motywów stanowiących trzon doktryny egzystencjalistycznej. Można by nawet z powodzeniem wyjaśniać jej właściwości stylistyczne w oparciu o koncepcję religii u Kierkegaarda. Ale tej pokrewieństwo z egzystencjalizmem wyrasta z pewnego szerszego podłoża, które można by tu prowizorycznie nazwać świadomością społeczną narastającej alienacji ludzkich praw i instytucji.

Pogłębiająca się obcość i wrogość człowieka i świata kultury stanowi motyw, który od przeszło 150 lat posiada bogatą ekspresję zarówno w filozofii, jak i w poezji europejskiej. Od Rousseau aż po Jaspersa i od romantyków aż po Camusa przewija się on poprzez dzieła myślicieli i poetów. Rzecz jasna, że motyw ten występuje w coraz to innej postaci, ale we wszystkich wypadkach wspólne i charakterystyczne jest to, iż organizacja społeczna objawia się w nich jako wrogi człowiekowi żywioł, uniemożliwiający mu nawiązanie bezpośredniego kontaktu z naturą i innymi ludźmi. Mówiąc inaczej, kultura, w której Oświecenie widziało gwarancję wolności i praw człowieka, zostaje od czasów romantyzmu coraz częściej ujmowana jako jego grzech pierworodny, praprzyczyna wygnania z raju panteistycznej jedności ze światem.

W *Drogach samotności* stara się Roman Karst wyjaśnić sens dzieła Kafki swego rodzaju filozofią raju utraconego. U podłoża twórczości Kafki znajduje się, zdaniem autora, pewna utopia społeczna, którą stanowi mit o opartej na prawie, prawdzie i pracy wspólnocie społecznej. W owej wspólnocie łączy ludzi naturalna i bezpośrednia więź społeczna, dająca jednostce poczucie bezpieczeństwa i zadowolenie z życia (szczyt marzeń utopistów o zacięciu kolektywistycznym!). Człowiek utracił raj, rozbudowując instytucje społeczne, które ulegając alienacji zwróciły się przeciw niemu i stały się niszczącymi go potęgami. W wyniku procesów alienacyjnych człowiek staje się istotą wewnętrznie rozdartą. Z jednej strony bowiem jego prawdziwa natura tęskni do życia we wspólnocie idealnej, z drugiej zaś to, co jest w nim wytworzoną przez fałszywą kulturę osobowością społeczną, broni się przed powrotem do raju i ucieka w piekło i zamęt współczesnego życia. Aby wrócić do raju, musi człowiek odbyć oczyszczenie, polegające na absolutnej negacji i zniweczeniu w sobie tego wszystkiego, co jest w nim produktem kultury.

Karst przedstawia więc Kafkę jako jednego z wielkich moralistów XX wieku. Zgodnie z taką interpretacją utwory Kafki eksponują graniczną sytuację ludzkiej egzystencji, symbolizującą początek moralnego przełomu człowieka. Bohater Kafki pojawia się w świecie jego poezji w chwili uświadomienia sobie, że jego dotychczasowe życie było fałszem i wykroczeniem przeciw najwyższemu prawu. Ta sytuacja graniczna stanowi wyjściową sytuację fabularną utworów Kafki. Wobec objawiającego się jej prawa może jednostka zajmować różnorodne postawy, np.: 1. zareagować na zło i fałsz świata samounicestwieniem się *(Głodomór)*, 2. starać się ukryć przed prawem *(Budowla)* i wreszcie 3. dochodzić prawa *(Proces, Zamek)*. Ale prawo w świecie, jaki przedstawia nam Kafka, uległo transcendencji, należy ono, jeśli można się tu posłużyć terminologią kantowską, do sfery niepoznawalnych nuomenów, które przejawiają się człowiekowi jedynie poprzez groteskowe fenomeny Sądu i Zamku. Podobnie jak prawo, anonimowa i niepoznawalna jest wina. Upiorność świata Kafki polega na tym, że jest to jak gdyby świat skutków oderwanych od przyczyny.

Oglądany od wewnątrz, jest to świat, w którym istnieje jedynie odpowiedzialność i kara i to bynajmniej nie w sensie „odpowiedzialności za" i „kary za", lecz jako kategorie posiadające pełną autonomię. Tak właśnie widzi świat, w jakim żyje, K. z *Procesu*, i dlatego też pragnie się uwolnić od odpowiedzialności. Ale Kafka stwarza jednocześnie perspektywę istnienia drugiego świata (myślę, że czyni to za pomocą rozbudowanej techniki aluzyjnej), będącego światem wyższego porządku moralnego, domagającego się od człowieka bezwarunkowego zadośćuczynienia mu.

Ta podwójna perspektywa w widzeniu rzeczywistości jest niezwykle symptomatyczna dla wszystkich moralistycznych krytyków kultury. Zakłada się tu bowiem dychotomię kultury i moralności, przy czym kulturę pojmuje się jako system nakazów i zakazów, konwencji i instytucji mających na celu uzgadnianie ze sobą egoistycznych interesów ludzkich. Kultura jako regulator stosunków społecznych nie spełnia jednak swego zadania, ponieważ alienuje się i staje się tworem zagrażającym człowiekowi. Dzieje się tak dlatego, ponieważ została ona zbudowana na fałszywej podstawie, mianowicie praktycznej, a nie zgodnie z najwyższym prawem moralności, które stanowi idea miłości. Popęd do miłości trwa jednak niezaspokojony w człowieku i w tych rzadkich momentach, kiedy dochodzi on z całą siłą do głosu, kiedy człowiekowi objawia się najwyższe prawo moralne, doczesny świat kultury przedstawia mu się jako koszmar i absurd.

Kolizja dwóch porządków moralnych, konformistycznej pseudomoralności kultury i bezwarunkowej moralności prawa, stanowi przyczynę tragedii K. z *Procesu*. Gdy prawo objawia się K., zostaje on przeniesiony z rzeczywistości kultury w rzeczywistość absolutnej moralności i obarczony odpowiedzialnością za swoje dotychczasowe życie, które z punktu widzenia tej drugiej sfery było występkiem. Dlatego też stanowi ono materiał dowodowy w procesie. K. jest jednak zbyt silnie zakotwiczony w świecie fałszywej kultury, aby zrozumieć całą powagę położenia, uważa objawienie się prawa za stan przejściowy i stara się pozbyć odpowiedzialności. W tym miejscu zawiązuje się jednak węzeł tragiczny. Łańcuch przyczyn i skutków, stanowiący postępowanie K., zmierzające do uniewinnienia, splata się z łańcuchem przyczyn i skutków odpowiadającym działaniu najwyższego prawa, zmierzającego do skazania go, tak że postępowanie K. nieuchronnie obraca się przeciw niemu. Działalność Sądu wydaje się K. absurdalnym przejawem korupcji i bałaganu, ponieważ stosuje on motywację zaczerpniętą ze świata kultury do wyjaśnienia działalności świata wyższego porządku moralnego. Zaryzykowałbym tu hipotezę, za którą jednak nie chcę brać pełnej odpowiedzialności, że świat przedstawiony *Procesu* jest ukazywany przez pryzmat dwóch różnych kategorii percepcyjnych: raz widzi go K. z perspektywy świata praktycznego i wtedy jawi się on jako groteska, drugi raz jest ukazywany poprzez wewnętrzną pragmatykę utworu i wtedy staje się on groźną potęgą, mającą za sobą sankcję najwyższego prawa.

Jeżeli powyższe wywody były słuszne, myślę, że wtedy trzeba by zmodyfikować, a przynajmniej zaostrzyć tezę Karsta, iż Sąd i Zamek „są emanacją jednego i tego samego żywiołu: życia, przed którym nie ma ucieczki". „Życie" nie jest terminem, który mógłby się obejść na gruncie świata Kafki bez dodatkowych określników. W przeciwnym zresztą razie twierdzenie Karsta tłumaczyłoby się banalnie, że życie jest po prostu irracjonalne, co, jak się wydaje, nie leżało bynajmniej w jego intencji. Życie, jak wszystko u Kafki, jest terminem dwuznacznym; raz chodzi tu o życie w świecie stworzonym przez człowieka, a więc o życie w fałszu kultury, drugi raz o życie zgodne z naczelną zasadą wszechświata, z prawem miłości. Odrodzenie moralne ludzkości polega właśnie na odzyskaniu panteistycznej jedności z wszechświatem, czemu w zakresie stosunków ludzkich odpowiada nawrót do idealnej, doskonalącej się wspólnoty. Sąd i Zamek są wiąc nie tyle emanacją życia, ile symbolizują niszczycielską siłę współczesnej kultury. Kultura jest winą człowieka, która kryje w sobie nieuchronny zalążek kary. Tę karę stanowi alienacja tworzonych przez człowieka praw i instytucji. Dlatego też Sąd i Zamek, będąc emanacją życia w kulturze lub też mówiąc inaczej:

symbolem pogwałcenia życia naturalnego przez kulturę, są jednocześnie narzędziem w ręku wyższego porządku moralnego. (Zdanie sobie z tego sprawy, czyli obrócenie życia w kulturze przeciw sobie, stanowi istotę tego, co Karst nazywa „punktem archimedesowym".) K. z *Procesu* nie dostrzega tej okoliczności i lekceważy ją, ponieważ patrzy na Sąd jedynie z punktu widzenia człowieka kultury. K. z *Zamku* widzi ją i dlatego też Kafka otwiera przed nim optymistyczną perspektywę wejścia do prawa (choć możliwość ta realizuje się zbyt późno). Wydaje mi się, że tylko takie postawienie sprawy, akcentujące dwustronność wszystkich zjawisk i przedmiotów w świecie Kafki, może w pełni potwierdzić zasadniczą tezę interpretacyjną Karsta, głoszącą, iż jego dzieło nie jest wyrazem skrajnego pesymizmu i nihilizmu, lecz „próbą wyswobodzenia się z rozpaczy (...), którą cechuje czystość moralnej intencji, pokora wobec życia i uznanie ludzkiej wspólnoty jako najwyższej instancji naszego istnienia".

W niniejszej recenzji, która właściwie recenzją nie jest, a raczej przyczynkiem do *Dróg samotności*, ograniczyłem się do jednego wątku dotyczącego rdzenia Karstowskiej interpretacji Kafki, a pozostawiłem na boku interesujące rozważania autora na temat techniki pisarskiej twórcy *Procesu* i *Zamku* oraz błyskotliwe paralele między nim a Proustem, Joycem czy Mannem. Postąpiłem tak, ponieważ ujęcie Kafki jako moralistycznego krytyka współczesnej kultury wydaje mi się cenną zdobyczą, pozwalającą zaszeregować go do tego nurtu myśli europejskiej, który od Jana Jakuba Rousseau, poprzez Schopenhauera, Freuda i Adlera, prowadzi do współczesnych egzystencjalistów. Stąd też wynikła pedantyczność niniejszych rozważań, mających na celu nie tyle krytykę książki Karsta, ile obronę jego zasadniczej tezy interpretacyjnej przed pewnymi popełnionymi przezeń niekonsekwencjami.

Janusz Szpotański

MUSZKIETER REWOLUCJI LIPCOWEJ

Aleksander Dumas (ojciec): *Pamiętniki*. Wybór i tłumaczenie Anny Tatarkiewicz. Warszawa 1960. Państwowe Wydawnictwo „Iskry"; str. 315.

Pamiętniki Dumasa nęciły mnie, ale gdy je tylko wziąłem do ręki, wydawały mi się jak na takiego niewyczerpanego, wielotomowego, sążnistego powieściopisarza za chude. Wstęp mnie wyprowadził od razu z błędu, komunikując, że te trzysta stroniczek to skromny wybór polskiego wydawcy z dziesięciu tomów w oryginale. Nie wiem, czy wybór najszczęśliwszy, gdyż poczułem się po przeczytaniu głodny, oczywiście nie spragniony zasobów wody i gadulstwa, o których wspomina tłumaczka, ale miąższu tego niepospolitego żywota. Aleksander Dumas (ojciec) jest chyba dużo atrakcyjniejszą postacią od jego rozlicznych, zadzierzystych bohaterów. Sam jest skrojony na niepospolitą miarę powieściową.

Spróbowałem też skosztować dzieł autora *Pamiętnika*, gdyż w młodości zaniedbałem dumasowską i podobną lekturę, dlatego położyłem sobie na stole trzech otyłych Dumasów: *Hrabiego Monte Christo*, *Trzech muszkieterów* i *Dwadzieścia lat później*, ale i teraz pod siwym włosem głowa niecierpliwa dla nieśmiertelnych bestsellerów. O wiele chętniej przyjrzę się złożonej i wielowarstwowej biografii tego Mulata, który niejedno mógł zawdzięczać swojej babce Murzynce, swemu dziadkowi markizowi Davy de la Pailleterie, a zwłaszcza swemu ojcu, który zaciągnąwszy się jako prosty żołnierz pod nazwiskiem Aleksandra Dumas do armii króla burbońskiego niemal w przededniu rewolucji, w ciągu kilkunastu miesięcy po przewrocie awansuje do rangi generała i głównodowodzącego armii alpejskiej.

Ile w jedynaku generała rewolucji

nagromadziło się urodzajnych kompleksów, które posiłkując się wybujałym talentem i niewyczerpaną wprost żywotnością szukały uszlachetniających ekspresji w romantycznej, rozbudowanej fabule i w nienasyconym czerpaniu z własnych przeżyć? Czy aby nie przez uraz jego pochodzenia, gdyż nazbyt często zarzucano mu, że jest bękartem, bohaterowie jego nosili w zanadrzu nienaganne metryki szlacheckie?

Aleksander Dumas (ojciec) był nieodrodnym synem rewolucji. Nie należy tego uroczystego stwierdzenia brać dosłownie. Jego rodzic nie należał do szturmujących pałace i więzienia sankiulotów, ani nawet nie był jakobinem. Syn nie wygrzebie spod pokładów wspomnień tego jedynego, pożądanego dla godności republikańskiej obrazu, w którym ojciec jego w mundurze doszlusowałby do uzbrojonego tłumu ulicznego.

Przeciwnie. Generał Dumas jest wezwany przez Konwent dla uśmierzenia buntu i tylko dziwny zbieg okoliczności, kilkudniowe spóźnienie, powoduje, że funkcję tę przekazuje się głównodowodzącemu wojsk wewnętrznych, generałowi Buonaparte, co też potwierdzone zostaje przez tego generała pismem datowanym w Paryżu 14 brumaire'a roku czwartego Republiki Francuskiej. Schlebia synowi, że wielka, olśniewająca kariera była przeznaczona ulubionemu przezeń rodzicowi, tylko niefrasobliwa historia, korzystając z kilku dni zwłoki uciążliwej podróży, lekkomyślnie podrzuciła tę karierę innemu generałowi, podpisującemu się już po trzech miesiącach nie Buonaparte, lecz Bonaparte dla przypodobania się francuskiej fonetyce.

Autor *Hrabiego Monte Christo* w snach nawet złorzeczył cesarzowi Francuzów, a na jawie, trawiony antybonapartystowskim urazem, śledził z niekłamaną zawiścią zmienne koleje losu antagonisty swego ojca. W spadku ojciec niewiele mógł mu pozostawić poza uzasadnioną kilku rzetelnymi pryncypiami nienawiścią do termidoriańskiego monarchy. Nad trudnym dzieciństwem przyszłego dramaturga i powieściopisarza ciążyła podła zemsta Napoleona, który swemu koledze wojskowemu nie zamierzał nigdy wybaczyć, że w czasie kampanii egipskiej złożył mu prośbę o dymisję, oświadczając mu wręcz, że nie zamierza być narzędziem niczyjej dyktatury. Po śmierci generała Aleksandra Dumasa, bo ojciec nosił to samo imię, co syn i syn syna, Bonaparte, nie mogąc wybaczyć mu, że nie uwierzył w jego wschodzącą gwiazdę, że z uporu, wierny republikańskim cnotom, zrezygnował z buławy marszałkowskiej i z chwały oręża Francuzów, przeniósł swoją korsykańską mściwość na nieszczęśliwą wdowę i osieroconego syna. Nic dziwnego, że po wielu latach syn skwapliwie notuje:

„... Z początkiem 1814 dowiedzieliśmy się nagle, że stopa nieprzyjacielska stanęła na ojczystej ziemi. W tym czasie nikt już nie wierzył w geniusz Napoleona. Geniuszem tego wielkiego awanturnika była jego gwiazda. Otóż bóstwo przeznaczeń zapragnęło jego upadku i odwróciło się od niego" (str. 42).

Mówi to z ulgą. Jakby z jego ubogiego dzieciństwa zdjęto klątwę wraz z upadkiem „tego wielkiego awanturnika".

Jak długo uzurpator siedział na tronie francuskim, on, syn republikańskiego generała, nie mógł zamieszkać w Paryżu. Później zostanie sekretarzem ks. Orleańskiego, syna Filipa Egalité, przyszłego Ludwika Filipa, o którym nam z przekąsem opowiada, że dopiero po postawionym mu przez bankiera Laffitte ultimatum, by wybrał koronę albo paszport, książę decyduje się włożyć koronę. Ale głowa ozdobiona koroną nie może już cieszyć się sympatią pisarza.

Aleksander Dumas (ojciec) należy do tego gatunku wybrańców muz, którzy biografii swojej nie zamykają za murami gabinetu i nie pozwalają jej okryć się kurzem rękopisów. Im nie wystarczą wygodne, filcowe pantofle, hermetyczna, zindywidualizowana cisza i strzeżona niezawisłość od publicznych wystąpień i pozapisarskich umów. Krew jego, wyobraźnia i ruchliwy umysł poszukiwały sławy zarówno na ulicy, jak w teatrze, w zaimprowizowanym oddziale rewoltujących i w niezliczonych powieściach.

Skrót pamiętnika przed nami składa się z dwu warstw, równoległych niemal do siebie, współistniejących ze sobą: z żywota początkującego dramaturga, z wczesnych uniesień, z pierwocin romantycznego dramatu, któremu

jako jeden z pierwszych torował drogę — i z drugiej warstwy, niespokojnie wplecionej w historię bieżącą, w jej magistralę i w jej bocznice, przy czym dramaturg ma tu nie mniejszą ambicję stać się autorem historycznych wydarzeń. Intymne partie prywatnych przeżyć nie zostały podane do publicznej wiadomości. Człowiek o tak niepohamowanym temperamencie, a dyskretny, nie chełpiący się powodzeniem, kolorystyką erotyczną, to coś osobliwego. Tłumaczka wyjaśnia, że było miłostek tak wiele, że sporo arkuszy druku nie pomieściłoby ich fabuły. A może Dumas nie chciał narażać wścibskiego czytelnika na moralne opory? A może nie chciał narażać płci pięknej na obmowy? Przecież niejedna dama jeszcze żyła.

Rzecz doprowadzona została do 1842 r., dlatego rozlewnie o dramacie, a nic o prozie. Zresztą Dumas nie przeczuwał, że jego sława dramaturga zgaśnie wraz z Napoleonami, i dręczy nas kolejnymi dramatami i tym, czym one obrastały za życia. Reklamą, huczkiem, inwencją cenzorów, zmienną łaską królów i ministrów, fochami aktorek i popisami aktorów. Jest zbyt drobiazgowy w roztrząsaniu ról w swoich sztukach. Nie umie wyrzec się zwietrzałych plotek, nie umie wykreślać, wycinać, odrzucać.

Wśród kilku nazwisk ówczesnego teatru paryskiego, o których się jeszcze pisze, znajdujemy Wiktora Hugo. Wielkiego swego kolegę ceni Dumas, ale nie umie zachować proporcji. Można jednak wyłuskać niejedną autentyczną anegdotę o twórcy *Ruy Blasa* i o Alfredzie de Vigny. Pewna nieporęczność pióra w tej warstwie, opowiadającej o nowatorskiej rewolcie dramatu romantycznego, nasuwa przypuszczenie, że Dumas był lepszym redaktorem aniżeli pisarzem. Wiadomo przecież, że miał on zastępy „murzynów", dostarczających mu powieści. On nadawał im kształt ostateczny, pozostawiając na nich piętno własnego talentu. Przedsiębiorczość i inicjatywa w niczym go nie zawodziły. W tym również.

Natomiast warstwa bezpośrednio biograficzna posiada nerw narracyjny doświadczonej prozy i ekspresywną relację, potoczystość demaskującą reportażu. Rewolucja nauczyła go patrzeć. Widział więcej niż inni. Rewolucja nauczyła go żyć. Sięgał do wszystkich życiodajnych pokładów dnia i nocy. Rewolucja nauczyła go analizy, odsłaniania, podpatrywania. Widział zawsze dwie strony, dwie barwy, dobro i zło, cień i światło. Rozdziały o rewolucji lipcowej czyta się jednym tchem. Przypomina nam Ludwika Filipa, generała La Fayette, Talleyranda, Thiersa i innych. Dumas znał dobrze tych ludzi i nie oszczędzał ich. Jest prawdomówny. O sobie nieco oszczędniej dawkuje prawdę, ale od nikogo nie można wymagać, aby było inaczej. Ostatecznie, wolno najwyżej pragnąć tego. Lubi on dotykać mrocznej podszewki, nie błyszczących klap. Włączywszy już chyba obserwacje z Wiosny Ludów, ale kreśląc swoje uwagi na marginesie dni lipcowych, konkluduje, że „burżuazja od razu zabrała się do dzieła, od razu, w dniu ludowego zwycięstwa, przystępując do swych wstecznych knowań" (str. 245). Analogia tu jest wręcz rażąca. Brzmi jak odmierzony cytat z obiegowej oceny.

Dumas jest wesołym rewolucjonistą z paryskim humorem. Kilka dni od zdobycia ratusza, detronizacji Burbonów i intronizacji króla z łaski paryskich bankierów opisuje on bawiąc się wspaniale i bawiąc nas. Bawi się z całą powagą, z jaką odnosi się do historii, bogini przeznaczeń. Wie, że godzin potrzeba dla radykalnej zmiany, natomiast lat dla stopniowego wyrzeczenia się tej zmiany: „W cztery godziny jeden świat znika, inny powstaje" (str. 252).

Zwłaszcza zaimprowizowany pochód paryskich rzemieślników i inteligentów, żeby wygonić ostatnią kukłę królewską, Karola X, jest opisem, relacją pierwszej próby.

Synowi republikańskiego generała nie brak było cywilnej odwagi i cnót republikańskich. Już nazajutrz po wstąpieniu Ludwika Filipa na tron nie chce korzystać z łaski monarszej, powiada dawnemu księciu, co o jego przyszłych rządach myśli. Król lękał się śmiałych krytyków spośród dawnych przyjaciół, poznał przecież w ciągu ostatnich dni przewrotny mechanizm władzy. A autor *Trzech muszkieterów* przyszedł do niego wprost z dalekiej od uspokojenia stolicy.

Jan Wyka

STYLISTYKA POLSKA

H. Kurkowska i St. Skorupka: *Stylistyka polska.* Warszawa 1959. Państwowe Wydawnictwo Naukowe; str. 368.

Książka Haliny Kurkowskiej i Stanisława Skorupki jest pozycją niezwykłą w naszym piśmiennictwie naukowym, jeśli się zważy, że ostatni polski podręcznik stylistyki (Lucjusza Komarnickiego *Stylistyka polska)* liczy sobie lat czterdzieści z okładem. W międzyczasie zaszło to i owo w językoznawstwie i teorii literatury, ludzie, którzy otarli się cokolwiek o nowszą problematykę stylistyczną, patrzą już z rozrzewnieniem na ten szacowny dokument z epoki dzieciństwa uprawianej przez nich dyscypliny, a *Stylistyka* Komarnickiego (opierała się ona w dużym stopniu na kategoriach stworzonych przez Karola Bally na początku bież. stulecia) nadal stanowi podstawowe kompendium — zwłaszcza dla nauczycieli — w swoim zakresie. Jeśli dodamy do niego starszą jeszcze *Stylistykę polską* Piotra Chmielowskiego (1903), będziemy mieli w zasadzie całą dwudziestowieczną tradycję podręcznikowo-stylistyczną, na tle której występuje omawiana książka. Polska wiedza o stylu w ciągu ostatnich czterdziestu lat rozwijała się na dwóch torach. Z jednej strony: drogą dyskusji ogólnometodologicznych (antologię odpowiednich tekstów podaje K. Budzyk *w Stylistyce teoretycznej w Polsce,* Warszawa 1946), w których wykrystalizował się cały szereg stanowisk i pozycji wyjściowych (od psychologizmu począwszy, a na strukturalizmie skończywszy), z drugiej zaś: drogą szczegółowych badań, cząstkowych opracowań i przyczynków, niekiedy zresztą o kapitalnym znaczeniu. Nie doszło jednakże do powstania ani jednej książki o charakterze podręcznikowym, nie przedsięwzięto żadnej próby względnie wyczerpującej klasyfikacji środków stylistycznych i odmian stylowych współczesnej polszczyzny. Prace metodologiczne miały w dużym stopniu charakter postulatywny, niekiedy znajdowały przedłużenie w interesujących analizach szczegółowych, nie przerosły natomiast w jakieś rozleglejsze opracowania syntetyczne.

W tej sytuacji ze szczególnym zainteresowaniem zaczynamy lekturę książki Kurkowskiej i Skorupki. Dość szybko jednak (już po dziesięciu stronicach) towarzyszem tej lektury staje się rozczarowanie, które nie opuszcza nas do samego końca. Lojalnie trzeba przyznać, że rozmiar owego rozczarowania jest prawdopodobnie wprost proporcjonalny do oczekiwań, tak że część „winy" spada na samego czytelnika, który zbyt wiele sobie po książce obiecywał. Spróbuję w paru punktach zebrać powody, dla których *Stylistyka polska* wzbudza także nienajlepsze uczucie.

1. Zarys Kurkowskiej i Skorupki wyrósł z założeń stylistyki tradycyjnej, a założenia te, choć na pewno godne szacunku w sytuacji sprzed lat pięćdziesięciu, dziś wydają się anachroniczne w zestawieniu z tymi chociażby postulatami, jakie były u nas wysuwane począwszy od lat trzydziestych, głównie w kręgu orientacji — z grubsza biorąc — strukturalistycznych. Autorzy z zupełną obojętnością przechodzą mimo tych propozycji, podobnie zresztą jak i wobec innych — genetycznie z tamtymi związanych — które pojawiły się ostatnio np. w lingwistyce radzieckiej (w szczególnie interesującej postaci w ostatniej książce W. Winogradowa *O jazykie chudożestwiennoj litieratury),* a i na naszym terenie były formułowane parokrotnie (np. w pracach M. R. Mayenowej).

Nie uważam, aby było uzasadnione wymierzać sprawiedliwość jakiemuś systemowi założeń metodologicznych z punktu widzenia innego systemu. Elementarna lojalność postępowania krytycznego postawę taką musi wykluczać. Ale istnieje przecież pewna współczesność danej dziedziny naukowej, która obowiązuje wszelkiego typu założenia metodologiczne. I takiego wartościowania nie da się uniknąć. Z jakichkolwiek pozycji byśmy nie oceniali książki Kurkowskiej i Skorupki, musielibyśmy uznać ją za dzieło zdecydowanie niewspółczesne. W pracy tej autorzy dość

wiernie podążają śladami pozytywistycznej stylistyki Chmielowskiego. Oczywiście nie chodzi tu o takie czy inne problemy szczegółowe, z których każdy jest osadzony we współczesnych badaniach lingwistycznych, ale o model całościowego ujęcia. Książce tej patronują dwa założenia metodologiczne wyrosłe z ducha pozytywizmu:

a) że klasyfikacja i typologia elementów, składających się na jakąś dziedzinę rzeczywistości humanistycznej, stanowią już samo przez się teorię tej dziedziny;
b) że ujęcie teoretyczne może pozostawać w zgodnych związkach małżeńskich z ujęciem normatywnym.

W rezultacie autorzy poprzestają na wyliczeniu i pogrupowaniu z jednej strony „środków stylistycznych", z drugiej zaś głównych „odmian stylowych" języka polskiego, nie troszcząc się bynajmniej ani o wyłożenie zasad, które określały ich zabiegi klasyfikacyjne, ani — co ważniejsze — o uchwycenie związków i opozycji, jakie występują pomiędzy wyodrębnionymi elementami. Niewątpliwie sytuacja taka jest następstwem pozytywistycznej wiary w adekwatność s u m a r y c z n e g o (a nie strukturalnego) obrazu jakiejś sfery faktów. Za wyliczającym opisem elementów kryje się (mniejsza czy uświadamiany i programowy) pogląd, że pozostają one w związkach zupełnie mechanicznych, że w rzeczywistości chodzą luzem, i że — wobec tego — należy je w tym „naturalnym" stanie włączać w naukowy obraz całości, posługując się jedynie najprostszymi zasadami grupowania i porządkowania. Jest rzeczą jasną, że tylko w takim — trudnym do nazwania jako teoretyczny — ujęciu mogą się znaleźć akcenty normatywne i poprawnościowe na równych prawach z opisem zjawisk. Autorzy, przedstawiając cechy systemowe określonych stylów czy też właściwości poszczególnych środków stylistycznych, wprowadzają nieustannie kwalifikacje typu: „dodatni", „ujemny", „poprawny" etc. Nie postawili jasno sprawy, jaki właściwie rodzaj stylistyki chcą uprawiać: s t y l i s t y k ę u ż y t k o w ą czy s t y l i s t y k ę t e o r e t y c z n ą. Na pozytywistycznym poziomie rozwoju językoznawstwa przeciwstawienie takie w ogóle się jeszcze nie pojawiło. W lingwistyce nowszej wyraźnie i programowo odcina się pytanie „jak być powinno?" od ujęcia teoretycznego. Wszelkiego rodzaju prace normatywne („jak pisać poprawnie" itp.) odgrywają dużą rolę dydaktyczną, ale niewiele przecież mają wspólnego z rozważaniami o „cechach systemowych" języka czy stylu. Jednolitego ujęcia niesposób zbudować nastawiając się równocześnie na obydwa cele. Albo — albo. Fakt, że taka alternatywa w ogóle nie zaistniała dla autorów, świadczy wyraźnie o pochodzeniu podtekstu metodologicznego *Stylistyki polskiej*. Zasady klasyfikacji i względy utylitarne łączą się w ich książce jak za dobrych czasów Piotra Chmielowskiego. Zresztą duch tego ostatniego pochyla się nie tylko nad ogólną koncepcją pracy. Odwieczne rozróżnienia i oceny pojawiają się w wielu sformułowaniach szczegółowych. I tak np. autorzy wciąż mówią o środkach stylistycznych odwołujących się do „uczuć" i do „rozumu", do „emocji" i do „intelektu" etc.*, jak gdyby te nie wiadomo co znaczące przeciwstawienia (istniejące współcześnie tylko na mocy pewnych przyzwyczajeń językowych) mogły stanowić podstawę dla interpretacji faktów językowo-stylistycznych. Zresztą w pewnym momencie (na str. 195) sami kompromitują owo rozróżnienie, mówiąc o „uczuciach natury intelektualnej", a więc łącząc to, co na innych miejscach ostro przeciwstawiają.

2. Ostatnie spostrzeżenie dotyczy już właściwie osobnej kategorii „grzechów" omawianej książki. Panuje w niej duże zamieszanie terminologiczne, zwłaszcza w partiach ogólnych. Autorzy używają niejednokrotnie kilku terminów dla określenia jednego zjawiska, z drugiej znów strony bardzo często różne zjawiska opatrują tą samą nazwą. Np. zupełnie wymiennie traktowane są następujące określenia, elementarne przecież przy charakterystyce stylu: „ekspresywność", „wartość emocjonalna", „walor estetyczny", „wartość artystyczna", „funkcja impresywna". I chociaż na samym początku wykładu wystąpiło rozróżnienie funkcji ekspresywnej i funkcji impresywnej języka,

---

* W tych wszystkich rozróżnieniach ma swój udział również stylistyka zorientowana psychologicznie.

to w wyjaśnieniach szczegółowych autorzy wykorzystują te nazwy tak, jak gdyby miały one wartość synonimiczną. Inne wymienione tu nazwy w ogóle nie zostały rozróżnione, chociaż już na pierwszy rzut oka widać, że — nawet w potocznym zwyczaju językowym — sugerują różne znaczenia. Odwrotną sytuację ilustrować może — nadmiernie częste — używanie określenia „wartość uczuciowa", które jest stosowane przy wszelkich możliwych okazjach, stanowi uniwersalny klucz do interpretacji fenomenów stylu. Oznaczać może wszystko, a więc praktycznie nie znaczy nic.

W rezultacie czytelnik napotyka duże trudności w rozumieniu pracy. Za różnymi terminami skłonny jest on dostrzegać różne fakty, podczas gdy autorzy mówią o jednym fakcie. I odwrotnie — gdy intencją autorów jest mówić o rozmaitych zjawiskach, czytelnik, zwiedziony stosowaniem tej samej nazwy, dąży do ich utożsamiania.

Wydaje się, że te zawikłania terminologiczne, wywołujące nie byle jakie zamieszanie w głowie czytelnika, mają źródła merytoryczne. Książka Kurkowskiej i Skorupki, rzetelna w opisie poszczególnych „środków stylistycznych", robi wrażenie niedomyślanej w planie teoretycznym. Nie chodzi tu wyłącznie o wstęp. Ów plan teoretyczny przenika również w szczegółowy tok wykładu, bądź pod postacią uogólnień, bądź też jako dyrektywa stosowania odpowiednich terminów, interpretowania poszczególnych zjawisk itd. Płynność i wieloznaczność terminów (a raczej powiedzeń „naśladujących terminy") wynika przede wszystkim z tego, że autorzy częściowo niejasno, częściowo zaś zbyt wąsko zakreślili obszar, który skłonni są traktować jako płaszczyznę faktów stylistycznych. Już najbardziej wstępne wyjaśnienia budzą wątpliwości. Definicja umieszczona na stronie 17 głosi, że „styl jest zespołem środków językowo-stylistycznych, a więc środków pełniących ekspresywno-impresywną funkcję w wypowiedzi". Tak zatem — innymi słowami — to, co ma wartość stylistyczną w wypowiedzi, wiąże się z nastawieniem na „ja" wypowiadające (funkcja ekspresywna), z nastawieniem na adresata wypowiedzi (funkcja impresywna) bądź z obydwoma nastawieniami równocześnie. Nacechowanie stylistyczne powstaje wg sądu autorów tylko w polu relacji, zachodzącej między znakiem językowym a jego użytkownikami (na osi nadawca — odbiorca). Nie mogąc wdawać się na tym miejscu w jakieś rozleglejsze wynurzenia teoretyczne, chciałbym zauważyć, że określenie takie obejmuje tylko część zjawisk, które zwykło się rozumieć jako stylistyczne. Wydaje się, że źródłem właściwości stylistycznych wypowiedzi mogą być, poza funkcjami ekspresywną i impresywną, przynajmniej trzy jeszcze relacje, w jakich pozostają znaki językowe. Mianowicie relacja: znak językowy — przedmiot (płaszczyzna semantyki), dalej relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi znakami w obrębie wypowiedzi (płaszczyzna najszerzej rozumianej „składni"), wreszcie stosunek konkretnej wypowiedzi do społecznie usankcjonowanego systemu znaków (a więc do norm językowych, do utrwalonych w pewnym środowisku kulturalnym konwencji stylowych, do tradycji, jaka obowiązuje dany styl, czyli generalnie — do „metajęzyka"). Autorzy omawianej książki, zacieśniając krąg obserwacji stylistycznych wyłącznie do zjawisk pełniących funkcję ekspresywno-impresywną, w sposób dość sztuczny wywikłali wypowiedź językową z całego splotu faktycznych związków, w jakich ona pozostaje. Z zespołu funkcji językowych wyodrębnili tylko dwie (nb. łącząc je w jedną) uważając, że z nimi jedynie wiążą się zjawiska stylu. Tak to wygląda w teorii. W praktyce jednak muszą uwzględniać fakty łączące się również z innymi funkcjami. I tak np., omawiając tropy stylistyczne (głównie zaś metaforę) nie mogą nie mówić o przekształceniach semantycznych (deformacja potocznych znaczeń słów). Rozpatrując problemy składni i frazeologii zajmują się w gruncie rzeczy wewnętrznymi stosunkami pomiędzy elementami wypowiedzi, wzajemną „przyległością" znaków językowych. Opisując zjawisko stylizacji mówią w istocie o stosunku danej wypowiedzi (np. poetyckiej) do jakiegoś systemu znaków, na tle którego owa wypowiedź występuje i wobec którego jest stylizacją (np. gwarową, parodystyczną itp.). Tak więc w polu ich uwagi znajdują się fakty stylistyczne nie dające się w pełni wytłumaczyć na gruncie tezy o domino-

waniu funkcji ekspresywno-impresywnej. Ale autorzy bynajmniej nie rezygnują z zacieśniającego założenia teoretycznego i wszystkie te zjawiska usiłują sprowadzić do ram przez siebie stworzonych. Stąd — jako wynik — mgławica terminologiczna i liczne niejasności. Nazwy nie wyjaśniają różnic pomiędzy rozmaitymi typami właściwości stylistycznych, a przeciwnie — zacierają odrębności i różnice. Z drugiej strony autorzy w słusznej obawie przed nadmiernym schematyzmem wywodów uciekają się do rozwiązań czysto werbalnych, wprowadzając nazwy synonimiczne, które niekiedy łudzą pozorami, że oznaczają różne cechy. I tak np. obok „ekspresywności" mówią o „uczuciowości" czy „emocjonalności" wypowiedzi, przy czym kontekst świadczy za każdym razem, że mają na myśli to samo albo prawie to samo. Terminologiczna niejasność wykładu ma więc istotne przyczyny merytoryczne. Autorzy *Stylistyki polskiej* wzięli pod uwagę jedną tylko stronę wypowiedzi językowej i część tę traktują jako całość. Wydaje się, że punktem wyjścia dla badań stylistycznych musi być realna sytuacja aktu komunikacji językowej. W tej realnej sytuacji występuje zawsze cały zespół funkcji, z których pewna odgrywa rolę pierwszoplanową. Oczywiście w wypadku dominowania funkcji ekspresywnej nacechowanie stylistyczne będzie z nią związane. Ale dominuje ona tylko w wypowiedziach pewnego typu. W innych — wyznacznikami właściwości stylistycznych mogą być zupełnie odmienne funkcje. Funkcja przeważająca (pierwsza w danej hierarchii) stanowi podstawowy wyznacznik stylu wypowiedzi. Nie wyklucza to oczywiście modyfikującego wpływu pozostałych funkcji, chociaż w zakresie ograniczonym przez czynnik nadrzędny. Opisywane zacieśnienie problematyki stylistycznej odbiło się szczególnie niekorzystnie na tym rozdziale książki Kurkowskiej i Skorupki, który omawia „styl artystyczny", najbliższy zainteresowaniom piszącego te słowa.

3. Autorzy wprowadzają wprawdzie pojęcie funkcji estetycznej, ale rozumieją je bardzo swoiście. Z rozsianych tu i ówdzie sformułowań wynika, że funkcja estetyczna ma polegać na spotęgowaniu funkcji ekspresywno-impresywnej. Trudno pogodzić się z takim wyjaśnieniem, które prowadzi wprost do wniosku, że najwyższy walor estetyczny przysługuje np. okrzykowi przestrachu, w którym funkcja ekspresywna istotnie dominuje, albo też do wniosku, że taki sam walor przysługuje np. rozkazowi, który „włącza" przede wszystkim funkcję impresywną. Nie wydaje się, aby na tej drodze można było dopracować się jakiegoś przekonywającego określenia funkcji estetycznej języka i, co za tym idzie, właściwości tzw. „stylu artystycznego". Zresztą autorzy zdają sobie z tego sprawę i na ogół unikają terminu „funkcja estetyczna", mówiąc raczej — znowu — o „emocjonalnym" czy „uczuciowym" charakterze wypowiedzi. Dołączają do tego cały szereg niewiele znaczących określeń typu „plastyczność" czy „sugestywność", które powtarzają się niemal na każdej stronie. Nie mówi to nic o właściwościach stylu literatury pięknej, ponieważ „plastyczność" i „sugestywność" mogą — nawet w bardzo wysokim stopniu — charakteryzować inne style. Autorzy zastrzegają się, że nie są skłonni rozgraniczać stylistyki językoznawczej od stylistyki literackiej i że przyjmują wyłącznie lingwistyczny punkt widzenia. W takim ujęciu „styl artystyczny" stanowi jedną z odmian stylowych języka na równi ze stylem potocznym, urzędowym, oratorskim czy dziennikarskim. I wcale nie protestowałbym przeciw językoznawczemu jedynie punktowi widzenia. Wyobrażam sobie jednak, że nawet w płaszczyźnie językoznawczej (a może nawet głównie na niej) jeśli się mówi o odmianie stylowej, ma się na myśli pewien zespół środków językowych powstały ze względu na jakąś funkcję różną od tych funkcji, jakie określają inne odmiany stylowe.* W książce Kurkowskiej i Skorupki na próżno by szukać sprecyzowania owej funkcji wyróżniającej. Nie wiadomo zatem, ze względu na jaki cel dokonuje się przekształcenie innych odmian językowych w wypowiedzi literackiej, chociaż autorzy podkreślają, że się dokonuje, dodając nawet, iż jest ono „swoiste". Roz-

---

* Nie darmo przecież zjawiska, które autorzy nazywają „odmianami stylowymi", określa się często również jako „style funkcyjne".

różnienia są nieostre, rozpływają się w mgławicowych „sugestywnościach" i „plastycznościach". Zawartość niemal całego rozdziału o stylu artystycznym (poza cytatami) znaleźć by się mogła z powodzeniem również pod innymi nagłówkami. To raz. Po wtóre sądzę, że w kręgu zainteresowań lingwistycznych (a nie tylko literackich) powinny pojawić się zagadnienia związane z wewnętrznymi prawidłowościami wyodrębnionej odmiany stylowej. Wyliczam przykładowo niektóre z takich problemów. Proza artystyczna a wiersz. Zależność stylu od wymogów rodzajów i gatunków literackich. Kształtowanie się konwencji stylistycznych. Wypowiedź literacka wobec tradycyjnych schematów i norm stylistycznych. „Oddalanie się" i „zbliżanie" języka literatury pięknej do innych odmian stylowych, zwłaszcza zaś wobec języka potocznego. Dialektyczne współżycie rozmaitych odmian stylowych w obrębie wypowiedzi literackiej. Styl pisarza, styl gatunku literackiego, styl szkoły literackiej, styl epoki. Wymieniam te sprawy na chybił trafił. Nie wydaje mi się jednak, aby mogła przejść obok nich obojętnie stylistyka językoznawcza. Teoretycznie rzecz biorąc wchodzą tu w grę dwa szeregi zjawisk. Jeden — obejmuje stosunki zachodzące między daną odmianą stylową a sferą faktów językowych i stylistycznych spoza niej, drugi — składniki językowe i ich rozmaite powiązania stylistyczne w obrębie wyodrębnionego pola zjawisk (w danym wypadku — „styl artystyczny"). I mniej jest ważne to, do jakiego stopnia szczegółowości i dociekliwości badawczej zostaną doprowadzone rozważania nad obu tymi szeregami, niż to, że w ogóle stawia się generalną problematykę, nawet jeśli pewne partie materiału nie dadzą się jeszcze w sposób ścisły zracjonalizować. W pracy Kurkowskiej i Skorupki taka problematyka w ogóle nie została postawiona. Jeśli pominąć — jako mniej istotne — banalne sformułowania o „bogactwie" języka literatury pięknej, o zależności środków od treści (a gdzie ta zależność nie występuje?) czy o indywidualizacji postaci literackiej za pośrednictwem języka, to pozostanie w gruncie rzeczy jeden tylko problem: stylizacja. Ale i ta ograniczona jest do stylizacji archaicznej oraz do wprowadzenia w tekst literacki elementów gwarowych (dialektyzacja) i środowiskowych (np. żargon). * A przecież stylizacja obejmuje również stosunek tekstu do określonych stylów — wewnątrz szeregu literackiego (np. cytat, aluzja, pastisz, parodia etc.), czego autorzy w ogóle zdają się nie dostrzegać. Wybór zagadnień, którego dokonali, wydaje się nie tylko nieteoretyczny, ale wręcz przypadkowy. Zarzut ten w całej ostrości można postawić rozdziałowi o „stylu artystycznym". W mniejszym znacznie stopniu można by go odnieść do pozostałych rozdziałów poświęconych „odmianom stylowym". Mimo mylącej terminologii wydają się one bardziej teoretycznie zasadne i tematycznie wyczerpujące.

4. Jak już wspomniałem, autorzy dokonują klasyfikacji zjawisk stylistycznych w dwóch płaszczyznach. W pierwszej części mówią o „środkach stylistycznych", wyodrębniając je zgodnie z zasadami typologii lingwistycznej (fonetyka, morfologia, słownictwo wraz z frazeologią i metaforyką, składnia), w drugiej zaś o „głównych odmianach stylowych języka polskiego". Z napomknień rozsianych w tekście książki wynika, że autorzy przypisują takiemu rozróżnieniu pewien walor teoretyczny. Mianowicie w pierwszej części pragną przedstawić „elementy", w drugiej zaś — „kompleksy" tych elementów, kompleksy obsługujące pewne sytuacje społeczne. Gdy jednak zastanowić się bliżej nad tym podziałem, musi się dojść do wniosku, że od „środków stylistycznych" do „odmian stylowych" wcale nie prowadzi droga bezpośrednia. Nie prowadzi w rzeczywistości językowej, nie może zatem prowadzić również w planie teoretycznym. Środki stylistyczne nie tworzą mechanicznie stylów językowych. One współtworzą pewne e l e m e n t a r n e f o r m y w y p o w i e d z i, których różnorodne typy i kombinacje są dopiero podstawą stylów czy odmian stylowych. Te elementarne formy językowe to m o n o l o g, d i a-

---

* Autorzy nie wiadomo dlaczego pominęli zjawisko stylistyczne, polegające na wprowadzeniu elementów innego — niż sam tekst reprezentuje — systemu językowego, czyli tzw. barbaryzmy, które też są istotnymi składnikami stylizacji.

log i na innym piętrze — narracja, opis itd. Styl nie jest przecież takim czy innym układem metafor, synonimów, epitetów, konstrukcji składniowych etc. etc. Jest określonym typem monologu (np. monolog oratorski czy liryczny, narracyjny czy opisowy, podanie urzędowe czy traktat naukowy) lub dialogu. Dopiero na gruncie owych elementarnych form wypowiedzi dokonuje się proces asymilacji i przekształcania środków i możliwości stylistycznych, jakie oferuje język. Funkcje tych środków są każdorazowo modyfikowane przez nadrzędną funkcję całej wypowiedzi. Brak tego ogniwa w wykładzie Kurkowskiej i Skorupki sprawia, że rozważania o „odmianach stylowych" są zawieszone nieco w próżni. Są strychem, pod którym znajduje się od razu piwnica (poszczególne „środki stylistyczne"), brak natomiast części mieszkalnej. Ale pomijając już nawet wzgląd teoretyczny, to przecież rzeczą dziwną wydaje się, że w podręczniku stylistyki nie ma takich kategorii, jak monolog, dialog, narracja, opis, formy przytaczania monologu i dialogu (mowa zależna, niezależna i pozornie zależna) itp. Powody ściśle praktyczne wymagają, aby znalazły one miejsce w obrazie zjawisk językowo-stylistycznych.

Tak by się przedstawiał rejestr najbardziej podstawowych (na inne brak miejsca) zastrzeżeń, jakie wywołuje praca Kurkowskiej i Skorupki. Gdyby sądzić ją wyłącznie wedle kryteriów teoretyczno-naukowych, to krytyka musiałaby być dosyć okrutna. Wydaje się, że lojalność wobec autorów wymaga, aby w ogólnej ocenie *Stylistyki polskiej* uwzględnić kryteria użyteczności praktycznej, wartości dydaktycznej itd. Istotnie, jeśli książkę tę traktować jako *sui generis* słownik stylistyczny, w którym szuka się poszczególnych wiadomości, nie zaś ich kompleksów, to można ją uznać za pracę pożyteczną. Wypełnia ona — przynajmniej częściowo — lukę, jaka istnieje w naszym piśmiennictwie popularno-naukowym. Momenty poprawnościowe, którymi jest nasycona, czynią z niej publikację pomocną w codziennej pracy nauczyciela, redaktora czy dziennikarza.

Janusz Sławiński

JAN WIKTOR

W ubiegłym roku, na jesieni, przejeżdżałem samochodem przez małe miasteczko w Rzeszowszczyźnie. Dzień był piękny i krajobraz czarował tym niezwykłym wdziękiem, jaki posiada ta jeszcze turystycznie nie zepsuta okolica. Mój towarzysz podróży powiedział:

— Tu się urodził Jan Wiktor.

A po chwili dodał:

— Równe siedemdziesiąt lat temu.

Pomyślałem sobie wówczas: „Jeszcze jeden pisarz, wielce zasłużony pisarz, przeszedł rubikon wieku. Gdzie indziej miałby zasłużony spokój, willę czy »daczę« na wsi, samochód, rentę i powszechny szacunek. A u nas?"

U nas nie ma szacunku ani dla wieku, ani dla pisarza. Zastanawiająca jest ta sytuacja człowieka pióra w naszym społeczeństwie. Niektórzy mówią, że to szlacheckie fumy, do dziś dnia działające w stosunku do tych, co zarabiają pisaniem. Aleć i niejedno szlacheckie pióro w przeszłości parało się papierem i pozostawiło w życiu naszym i naszej tradycji trwałą pamiątkę.

Nie, nie o to chyba chodzi. Ale, niestety, przyznać trzeba, że zawód pisarza w naszym społeczeństwie nie ma tak zwanego „miru". Jeszcze póki pisarz jest młody, tumany namiętności i młodzieńczego nieporządku przysłaniają mu oczy, nie widzi swojej sytuacji i nie chce jej widzieć. Czasami nawet — i to często — przeciwko tej swojej sytuacji grzeszy, podpiłowując jak gdyby gałąź, na której siedzi.

Ale „gdy się człowiek robi starszy", a zwłaszcza bardzo stary, spostrzega swoje położenie i czyni mu się nieco gorzko. Odczuwa w sercu ukłucie, a w ustach pewien rodzaj niesmaku.

I gdybyż to dano takiemu staremu pisarzowi spokój! Zapomnienie też jest przykre, ale przynajmniej cisza wokół jego bytu i nazwiska ma swoje zalety. Ale nie! Starego pisarza szarpią, ciągle od niego czegoś chcą, ciągle wymagają — nawet tego, aby na sprawy tego świata, które zna i rozumie tak doskonale, spojrzał pożyczanymi od młodzieży oczami.

A poza tym za rzecz całkowicie naturalną uważa się, że jego dorobek pisarski — czasem wcale pokaźny, jak u Jana Wiktora — tkwi gdzieś tam, na półkach bibliotecznych, rzadziej księgarskich. Dosyć, że jest. Ale nie podlega on jakiemuś podsumowaniu, ocenie, zważeniu. Nikt się nad nim nie zastanowi — nikt nie wskaże jakiemuś przyszłemu bibliotekarzowi, na której półce ma umieścić ten dorobek.

Zadziwiające jest, jak krytyka lekceważy starszych pisarzy. Nie poświęca im nie tylko jakiejś monografii — ale nawet większego artykułu. Mamy doskonałe książki o poezji i literaturze współczesnej Francji, mamy wybornych znawców angielszczyzny. Ale ostatecznie wiemy więcej o Mauriacu niż o Marii Dąbrowskiej.

W dniach takich jubileuszów, jak jubileusz Jana Wiktora, ogarniają nas melancholijne myśli. Czasami się wydaje, że wypowiedziany powyżej pogląd na sytuację pisarza w Polsce jest zbyt pesymistyczny. Ale gdy przejrzy się tę garść listów, które piętrzą się na biurku, myśli takie znajdują potwierdzenie. Od starego pisarza żąda się u nas wszystkiego, niczego mu się nie daje.

Jarosław Iwaszkiewicz

Istnieje mnóstwo prac na tematy takie, jak „milczenie w dramacie", „cisza w muzyce", „zanik czasu w powieści", „rola przestrzeni pustej w rzeźbie" — i czego tam jeszcze przebiegli teoretycy sztuki nie wymyślą. Bardzo by się przydało napisanie czegoś analogicznego o prasie. Odnotowanie przemilczeń i „dziur problemowych" jest także swego rodzaju sprawozdaniem ze stanu czasopiśmiennictwa, a wyliczenie tematów pominiętych może czasem powiedzieć o nim więcej niż katalog zagadnień poruszonych.

Na brak w naszej prasie tzw. rzetelnej informacji literackiej, naukowej czy ogólnokulturalnej narzekano już niezliczoną ilość razy, słusznie i bez wyraźnego skutku. Rok w rok pojawiają się całe półki książek, przez nikogo (poza czytelnikami) nie zauważanych — bo nawet pracowite *Nowe Książki* nie są w stanie wszystkiemu podołać. Ukazują się kapitalne prace naukowe i popularno-naukowe — ale i o nich cisza na łamach naszej prasy „kulturalnej". A kiedy przyznano nagrodę Nobla Saint-John Perse'owi (co nie powinno być wcale niespodzianką), okazało się, że poza Zbigniewem Bieńkowskim nikt jeszcze o nim w Polsce nie pisał i informowanie o tym fenomenalnym poecie trzeba zaczynać od najprymitywniejszych początków.

Do tego typu biadań wszyscy już zdążyli się przyzwyczaić i rozpuścić można, że wymienione powyżej zjawisko należy po prostu do składników tzw. specyfiki narodowej naszego powojennego czasopiśmiennictwa. Trudniej przystać na inne „cisze prasowe". Użyłem nieco wyżej terminu „prasa kulturalna". Nazwa powszechnie przyjęta, a wielce zobowiązująca, zwłaszcza kiedy zważymy, że (poza jedną jedyną *Polityką,* która w nagłówku rozkłada kulturę na czynniki pierwsze) wszystkie chyba tygodniki i dwutygodniki o określonym i łatwym do rozpoznania wyglądzie zewnętrznym mają „kulturę" albo w tytule, albo tuż pod nim. Kultura zaś, jak wszystkim wiadomo, to wspólny pewnemu społeczeństwu (narodowi, grupie narodów) zespół wartości, norm postępowania, instytucji, typowych zachowań i wytworów. Jest potrzebna do życia społecznego jak powietrze do biologicznego; ale niestety sprawia nam mnóstwo kłopotów. Od czasu do czasu, z przyczyn nie zawsze dla nas zrozumiałych, ulega rozkładowi albo też rozłamuje się na poszczególne podkultury. Taki właśnie okres przeżywa niewątpliwie tzw. kultura inteligencka w Polsce. Jednocześnie zaś nie doszło jeszcze u nas do wytworzenia się choćby względnie jednolitej kultury ogólnonarodowej.

Nie warto tracić czasu na udowadnianie, jak apokaliptycznie ważne są dla nas problemy integracji społecznej, nowej hierarchii wartości, nowych form kulturowych na nowoosiedlonych ziemiach itd. Podobnie szkoda czasu na demonstrację, jak rzadko spotykamy się z tą problematyką, odpowiednio szeroko i zarazem w sensie społecznym konkretnie ujętą, na łamach naszej „prasy kulturalnej". Sama ta prasa jest znakomitą ilustracją niepokojących linii podziału, przebiegających poprzez społeczeństwo. Między pismami centralnymi, dokładniej warszawskimi z dodatkiem *Tygodnika Powszechnego* i *Życia Literackiego,* a tygodnikami i dwutygodnikami tzw. prowincji — jest przepaść. Niekoniecznie poziomu, bo zdarzają się tam znakomite reportaże (choć jakże łatwo jest napisać dobry reportaż w kraju, gdzie wychynąwszy ledwie z domowego zacisza *difficile est satiram non scribere)* i artykuły polityczne. Kiedy jednak porównamy zestaw nazwisk i problemów w obu grupach pism — może się wydać, że ukazują się one na innych planetach. Gdzież te szczęśliwe czasy, kiedy wybitni pisarze nie wstydzili się współpracować z pismami, których miejsce publikacji było odległe o setki wiorst od Warszawy czy Krakowa. I gdzież te czasy, kiedy talenty nie tylko rodziły się, ale i rozwijały na prowincji, kiedy w drukowanych sprawozdaniach gimnazjów prowincjonalnych ukazywały się znakomite prace polonistyczne lub historyczne, nieraz do dziś użyteczne.

Tygodnik Zachodni, Pomorze, Odra i inne — to pisma prowincjonalne nie tylko w sensie miejsca, gdzie są redagowane, ale w sensie zacieśnionych horyzontów i ubogiego zespołu autorów.

Oczywiście nie ma sensu, by dublowały one potężnych kolegów z Warszawy, ale jednocześnie nie powinny to być pisma wyłącznie „uzupełniające", których czytelnicy zmuszeni są do szukania artykułów na tematy ogólnoliterackie, artystyczne czy filozoficzne — zupełnie gdzie indziej. Przeciwnie, pisma te powinny stawać się ośrodkami organizującymi samodzielne i pełne życie kulturalne naszej prowincji, a już zwłaszcza Ziem Zachodnich, terenu bardzo specyficznego, który nie może jednak żyć tylko księżycowymi odblaskami centrum kraju.

Wróćmy jednak do sprawy pisania o kulturze. Lektura pism z października i listopada pozwala mieć nadzieję, że ta największa „dziura" tematyczna zostanie wreszcie częściowo choćby zapełniona. Zaczęła zresztą, już dawniej, *Kultura i Społeczeństwo*, uczony kwartalnik, który wyręcza jak może częściej ukazujące się pisma w podejmowaniu węzłowych zagadnień, określonych jego tytułem (w numerze 3 na uwagę zasługują, z omawianego punktu widzenia, przede wszystkim artykuły: Władysława Bieńkowskiego *Z zagadnień socjologii i metodyki przebudowy wsi;* Władysława Markiewicza *Społeczeństwo i kultura na Ziemiach Zachodnich w latach 1945 — 1960;* Stefana Nowakowskiego *Więź społeczna na Ziemiach Zachodnich* i Kazimierza Wojciechowskiego *Zainteresowania umysłowe młodzieży pracującej w mieście i na wsi).* Następnie w *Tygodniku Powszechnym* Stefan Kisielewski rozpoczął dyskusję bardzo kontrowersyjnym (por. rozsądną odpowiedź Jacka Woźniakowskiego *Kultura pod śledzika,* nr 44) artykułem o kulturze elitarnej i masowej. A w końcu października bardzo zasadniczo i z zapałem przystąpili do rozpatrywania podstawowych zagadnień naszej kultury współczesnej publicyści *Przeglądu Kulturalnego,* Jerzy Adamski *(Sytuacja w kulturze)* i Ryszard Turski (cykl *Społeczeństwo dynamiczne,* część pierwsza pt. *Stereotyp integracji* w nrze 44, razem z artykułem Adamskiego, ciąg dalszy w nrze 47 pt. *Ekspansja wychodźcza).*

Adamski pisze, że w latach ostatnich nastąpiła wyraźna zmiana w poglądach na to, co stanowi zasadnicze niebezpieczeństwo dla kultury: dawniej było tym niebezpieczeństwem wulgaryzowanie marksizmu, teraz technokracja. Że podobne przesunięcie nastąpiło, z tym zgoda — ale czy przez cały czas głównej groźby dla kultury nie stanowiło nieokrzepnięcie, a czasem wręcz niewyklucie się nowych jej form na miejsce starych, rozbitych? Adamski powiada, że „współczesną sytuację kulturalną charakteryzuje istnienie rzeczywistego i to podwójnego konfliktu: nauki (przyrodoznawstwa) z humanistyką (jako nauką) i cywilizacji przemysłowej (techniki) z humanizmem (jako postulatem moralnym)". Wydaje mi się, że powinien był raczej napisać, iż „naszą współczesną sytuację kulturalną p o w i n n o charakteryzować..." etc., bo te konflikty to u nas jeszcze sprawa drugoplanowa. Bardzo słusznie natomiast występuje autor przeciwko niskiemu poziomowi niektórych węzłowych dla rozwoju kultury i badań nad nią dyscyplin humanistycznych, jak psychologii, socjologii upowszechniania kultury, socjotechniki, pedagogiki. Wadą artykułu Adamskiego wydaje mi się zbytnia abstrakcyjność rozważań, prowadząca w konsekwencji do abstrakcyjności proponowanych rozwiązań. Tam, gdzie autor trzyma się konkretu, wypowiada uwagi przekonujące i trafiające w sedno, jak na przykład gdy pół-żartem pisze o niezmiernie ważnej dla wzrostu i utwierdzenia kultury roli... dróg i w ogóle możliwości komunikacyjnych. Temat nie ruszony jeszcze przez socjologów, a przecież ogromnie doniosły.

Cykl Turskiego ma być w założeniach bardziej konkretny, oparty na rzeczowych analizach socjologicznych. Dotychczas jednak autor nie wyszedł daleko poza przedstawienie pewnych założeń ogólnych. I te wszakże zasługują na uwagę; za najważniejsze uważam myśli, że dezintegracja może się okazać koniecznym warunkiem nowej integracji kulturowej, a następnie (z drugiego artykułu), że powojenne wychodźstwo ze wsi do miasta miało w Polsce zupełnie inny charakter niż typowe ruchy migracyjne tego typu w innych krajach albo w Polsce przedwojennej: nie był to proces pauperyzacyjny, ale przeciwnie, dążenie do awansu, do podniesienia poziomu społeczno-życiowego.

Niejakim uzupełnieniem perspektyw, otwartych przez Adamskiego i Turskiego, był zgryźliwy artykuł niestrudzonego Kisielewskiego *O Zachodzie — z nie-*

pokojem (Tyg. Powsz. nr 47). Kisielewski pisze znowu na temat niezmiernie rzadko u nas poruszany: jak na podstawie porównania sytuacji kulturalnej Polski i tzw. Zachodu wyglądają przypuszczalne drogi rozwojowe nasze i zachodniej Europy? Dominującą na Zachodzie (nie potrzeba się rozwodzić nad tym, czym był i jest Zachód w marzeniach i podświadomości Polaków; sam Kisielewski się z tych tęsknot spowiada) tendencją „kulturalną" jest według autora filisterstwo. Nie twórczość — ale spożywanie, nie rozwój — ale eksploatacja są czynnikami dominującymi. Zupełnie przeciwnie niż u nas — powiada Kisielewski.

Moim skromnym zdaniem, popartym doświadczeniami z podobnej do odbytej przez Kisiela podróży, ma on generalnie rację, choć z pewnymi twierdzeniami szczegółowymi trudno się zgodzić. Nie przypuszczam na przykład, aby koniunktura turystyczna, tyle obecnie przynosząca dochodu nie tylko Włochom i Francji, ale wszystkim krajom zachodnim, miała w przyszłości osłabnąć. Europa zachodnia stała się dla świata tym, czym do niedawna była dla niej samej Grecja. Koniunktura ta jednak, co sam Kisielewski zresztą zauważa, nie pobudza do rozwoju, ale wywołuje i wspiera stagnację, postawę czysto konsumpcyjną. Prosperity turystyczne niekonieczne idzie w parze z kulturalnym, choćby turyści przybywali dla zapoznawania się z zabytkami kultury.

Można by dodać, że podobne myśli, przeciwstawiające Wschód (*ex Oriente lux*) i Zachód, nie trudno spotkać zwłaszcza w rozmowach z intelektualistami amerykańskimi, patrzącymi na nas z pełną wyczekiwania i niepokoju nadzieją. Byłoby jednak fatalne, gdyby z takiego stanu rzeczy wyciągać wnioski tylko optymistyczne i samouspokajające: przeciwnie, powinna nas ogarnąć święta trwoga, płynąca z poczucia odpowiedzialności i własnego niedorastania do „powierzonej nam przez historię" roli.

Zdzisław Najder

PRÓBA KOMENTARZA

Struktura językowa poezji Saint-John Perse'a jest wielowarstwowa. To jest pierwsze podejrzenie, jakie budzi. Nagromadzenie, a raczej skłębienie obrazów o wielopiętrowej perspektywie, pojęć o kilku dnach znaczeniowych każe w tym chaosie, zbyt wymyślnym, aby był przypadkowy, doszukiwać się jakiegoś rygoru. Ale poszukiwania są utrudnione. Pierwsza dostępna warstwa brzmieniowo-znaczeniowa jest od razu w najwyższym stopniu nadmierna, od razu jest ekstazą i patosem. W poematach *Pochwała, Anabaza, Wygnanie, Wiatry, Deszcze, Amers**, *Kronika* słyszymy elegię i hymn, odę i tren, pieśń nad pieśniami i panegiryk jednocześnie. Ich ton, ich tonacja emocjonalna do nas tylko dociera. Reszta jest płynna, nieuchwytna. Już tytuły co prawda określają strefę wyobraźni, którą Saint-John Perse eksploruje. Uroda świata, olśnienie nim człowieka, potęga żywiołów, mocowanie się z nią człowieka... Ale nie pojmujemy więzi spajającej te wizje, nie znamy zasady, idei, która je wypełnia. A przecież podejrzewamy jej obecność stale.

Przed dziełem Saint-John Perse'a stajemy absolutnie zdezorientowani. Jego ekstatyczność oślepia, a patos ogłusza. Jak lawina wznosząca się — bo słowa nie ważą, ale lekkie, jakby wyzbyte znaczenia, przesuwają się jak miraże — toczy się olbrzymie wielosłowie, nabrzmiałe sprzecznościami, spu-

* Nie tłumaczę tytułu tego poematu-traktatu o morzu, gdyż Saint-John Perse tym jednym słowem — zgodnie ze swoją metodą — wyraża dwa sensy. *Amers* w specjalistycznym języku żeglarskim oznacza nadmorskie skały (Bretanii) malowane białą farbą jako znaki orientacyjne dla okrętów. Potocznie *amers* oznacza także, jak wiadomo, gorzki. Tutaj ma znaczyć wszystko.

chnięte wieloznacznością, z każdym nowym słowem coraz bardziej niejasne, jakby się otworzyły usta wyroczni albo śluzy potopu mowy. Bez początku i bez końca. Przed żadną poezją, jak pamiętam, nie stałem tak całkowicie bezradny, jak przed Saint-John Perse'em. Niesposób przyłapać myśli wyznaczającej kierunek jej lotu. Niesposób dociec sensu wyobraźniowego tej wizji. Wszystko się kłębi, wszystko jest w ustawicznym ruchu, pędzi, ale dokąd? W poezji tak racjonalizm, jak irracjonalizm mają zawsze swoją logikę. Ciemność Lautréamonta jest tak samo jasna, jak jasność Valéry'ego. Do każdej wyobraźni można klucz dobrać. Ale tutaj ani ciemność, ani jasność nie jest panująca. To jest poezja hermetyczna. Środki wyrażenia pełnią funkcje uszczelniające. Słowa wirują, obrazy zachodzą jedne na drugie zamazując wzajemnie swoje kontury, zacierając wszystkie tropy. Nie ma żadnego początku ani żadnego końca. Nie pasują żadne gotowe klucze, choć mamy ich tak wiele. Dopiero długie obcowanie z tym dziełem pozwala dostrzec punkty stałe. Powtarzające się słowa, aluzje, obrazy ukazują charakter obsesyjny tej jakżeż wylewnej wymowy. Wiatr, deszcz, morze, wygnanie powracają z uporczywością od pierwszej młodzieńczej jeszcze apologii urody świata w *Pochwałach*. To nadużycie nie jest bezinteresowne, mamy prawo pomyśleć. Ono pełni jakąś funkcję, i to funkcję organizującą. Dopełnianie się wizji Saint-John Perse'a tę jej obsesyjność utwierdza. Wiatr, deszcz, morze, wygnanie z roli punktów triangulacyjnych przechodzą do roli samoistnych żywiołów, ale jednocześnie, a może tym bardziej, uwypuklają swoją rolę repetycyjną. Poematy *Wiatry, Deszcze, Amers, Wygnanie* stają się ekstatycznym repetytorium, gdzie wszystkie elementy raz jeszcze się skłębiają, odradzając się w ponownym chaosie. I to właśnie zdradza zasadę wiążącą, odsłania metodę podejrzewanego rygoru rządzącego tą olbrzymią wizją. Tą regułą i ideą jest zmienność, cykliczność zjawisk.

Dzieło Saint-John Perse'a to obszerny, wznoszący się i rozgałęziający jednocześnie, rozbudowany i już kompozycyjnie zmierzający nie do jednego, ale do wielu punktów kulminacyjnych — poemat o cywilizacji. Świat i człowiek, aktywność człowieka w świecie, jego miejsce wśród żywiołów i wśród ludzi. Człowiek zwycięski, zdobywca, prawodawca, łupieżca i najeźdźca, sędzia i kat, dobroczyńca i krzywdziciel, książę! Punkt kulminacyjny. Ale to tylko jedna z wielu kulminacji. Autor *Anabazy* wznosi swoją pieśń jednocześnie kilkoma głosami. Jakby się w niej rozlegał Makiawel i Hiob, Monteskiusz i Jeremiasz. Zdobywca rzuca już cień pokonanego, kat — ofiary, a książę — wygnańca. W tej samej ekstazie słychać hymn na cześć zwycięstwa i tren na śmierć iluzji. Uroda świata jest proroctwem własnej nietrwałości. Ranek zapowiada zmierzch, słońce — ciemność, a ogień — popioły. Klęska, wygnanie, starość już są obecne w chwale, potędze i młodości. Wizja Saint-John Perse'a jest strukturalnie cykliczna. Już w poemacie o zdobywczości, jakim jest *Anabaza*, zawarte są idee klęski, poniżenia i goryczy, które przemówią pełnym głosem w poematach *Wygnanie, Deszcze* i *Kronika*. Tę poezję można oczywiście także otworzyć kluczem biografii (obecnie są to rzeczy powszechnie wiadome, pisałem o tym w *Piekłach i Orfeuszach*), ale w każdym ze swoich elementów ona już jest cała. Jest ustawiczną syntezą. Nie rozwija się bowiem, ale jedynie dopełnia. I to jest nienajmniejszą przeszkodą broniącą dostępu do dzieła Saint-John Perse'a.

Po przekroczeniu tego progu poezji Saint-John Perse'a pierwsze zdumienie jej wielosłowiem ustępuje drugiemu zdumieniu, zdumieniu jej funkcjonalizmem. To, co uchodziło za szaleństwo, a więc nieodpowiedzialność wyobraźni, objawia się jako jej wyrachowanie. Z chaosu wyłania się precyzja, ruch wyobrażeń nie jest przypadkowy. Jedne następują po drugich rygorystycznie, i kierunkiem dociekań jest zasada następstwa. Nie dociekamy sensu ostatecznego, nie szukamy końca każdej myśli, bo on nie jest do odnalezienia. W samym następstwie, w ruchu, w cykliczności zjawisk, obrazów, pojęć znajduje się sens tej poezji. Saint-John Perse w liście do Rogera Caillois (przytoczonym przez tegoż w książce *Poétique de Saint-John Perse*) dał zresztą sam ten klucz do siebie: „...Zdumienie mnie ogarnia... kiedy poemat uważa się za krystalizację... Dla mnie poezja jest przede wszystkim ru-

chem, tak samo u źródła, jak w locie, jak wreszcie w swojej pełni ostatecznej".

Ruch jest ideą i poetyką Saint-John Perse'a. Ruch jest zasadą jego kosmogonii, którą wyłożył w *Wiatrach* i *Amers*. Ruch jest więzią jego historiozofii, której wykładem są *Anabaza*, *Wygnanie* i *Kronika*. Przemijaniem jest tak samo świat, jak cywilizacja. Przemijaniem absolutnym, bez celu w żadnym wymiarze. Nie ma nic trwałego, przemija wszystko, imperia powstają po to, aby padać, prawo rodzi bezprawie, książę jest zawsze wygnańcem. A przecież ten sceptycyzm jest jednocześnie, jest przede wszystkim źródłem energii cywilizacyjnej, którą autor *Anabazy* głosi. Czas strawi imperia, ale przecież z popiołów powstanie nowy organizm, z anarchii wyłoni się nowy ład, z potopu — nowy ląd. Klęski przemijają także, świat się nie kończy, bo nie ma końca pod żadną postacią.

Dzieło Saint-John Perse'a jest maksymalnie funkcjonalne, maksymalnie — mimo wielowarstwowości — jednolite. Jego rygor — idea zmienności, przemijania, ruchu — panuje na wszystkich piętrach wyrażenia. Chaos wyobraźni utrzymywany jest w stanie ustawicznego wrzenia przepływającym przezeń rytmem repetycji. Cykliczność jest rygorem dającym temu wielosłowiu strukturę wrzącej, ruchomej lawy. Ten rygor jest wszechwładny. Idea ruchu, zmienności wdziera się pod tkankę słowną. Czujemy, że pierwsza odczytana warstwa zaczyna pękać i pod nią przeczuwamy nieznaną głębię. Słowa, ten stały ląd poezji, zaczynają tracić niewzruszoność. Są tak samo ruchome jak obrazy, które na sobie dźwigają. Im głębiej schodzimy w sens, tym bardziej potęguje się uczucie odrębności, autonomiczności tworzywa, z którego ta konstrukcja powstała. Niemal każde słowo budzi nieufność. Ognisko niepokoju się rozszerza. Już zdawało się zżyci z tą poezją stajemy wobec zjawiska nieznanego. Język Saint-John Perse'a daje tej poezji jeszcze jedno życie.

Saint-John Perse podjął, jak wiadomo, symbolistyczną ambicję stworzenia odrębnego języka poezji, i taki język, jednorazowy język dla wyrażenia swojej wizji stworzył. Na czym polega odrębność jego, czym się różni od języka potocznego? Rzadkie słowa (egzotyczne flory, fauny, geografie), terminy specjalistyczne (żeglarstwo, dyplomacja), pewna ilość archaizmów — to wszystko daje mu odświętny, uroczysty charakter. Ale to są zabiegi odświeżające, a nie przeobrażające język. Saint-John Perse nie tworzy neologizmów, nie wzburza leksyki jak Joyce. Słowa, którymi się posługuje, są słowami zwyczajnymi, słowami ze słownika. A przecież budzą nieufność. Nie ufamy ich pierwszej warstwie znaczeniowej, tej warstwie, którą odczytaliśmy jako pieśń nad pieśniami cywilizacji. Rozkołysanie obrazowe wyzwala nową niepojętość. Te obrazy muszą znaczyć jeszcze coś innego oprócz tego, co znaczą. Te słowa będąc tymi słowami są także słowami innymi, podejrzewamy, mamy pewność. Nie ma w tym mistyki, nie ma w tym nawet symbolizmu. Metoda ściśle racjonalistyczna. Saint-John Perse odbiera tylko słowu statyczność. Usuwając mu spod nóg grunt jednoznaczenia wprawia je w wibrację, ruch, zmienność. Przytoczony wyżej tytuł *Amers* jest przykładem tego wytrącenia słowa ze stanu równowagi. Jednoczesne powiązanie *amers* z morzem i goryczą daje mu dwa sensy, z których żaden nie ma przewagi. Niepewność trwała, słowo jest rozkołysane, w wewnętrznym ruchu. Gdzie indziej *reliques* będzie znaczyło nędzne resztki i świętości, *voile* (rodzajnik jest bardzo często pomijany) będzie jednocześnie żaglem i welonem zakonnym... Autor *Anabazy* takie zabiegi stosuje maksymalnie. Wielokrotnie słowo ma jednocześnie sens archaiczny i współczesny, specjalistyczny i potoczny, ogólny i szczegółowy. Obrazy są tak konstruowane, aby upoważniały do dwojakiej przynajmniej interpretacji. To jest jeden ze środków, które Saint-John Perse stosuje. A przecież ma ich wiele do dyspozycji. Rozkuwa idiomaty i poszczególnym elementom każe grać rolę dosłowną, aluzyjną i przenośną. Kuje zwroty analogiczne do zwrotów obiegowych, porzekadeł, przysłów. Stosuje setki semantycznych i syntaktycznych chytrości, ażeby słowo wyprowadzić z równowagi, a wprowadzić je w stan chwiejności. Każdy poemat, każde zdanie w poemacie jest maksymalnie obciążone wieloznaczeniem. Słowa krążą od jednego swoje-

go sensu do drugiego, niepewne żadnego.

Granice pojęć są rozchwiane, słowa mają konsystencję płynną. Tak. Ale przez tę płynność i to rozchwianie płynie prąd precyzji. Metoda Saint-John Perse'a nie jest bowiem przejawem anarchii językowej, wprost przeciwnie, pełni funkcję organizującą. Słowa zostały wewnętrznie rozbite po to, aby uwarunkować ruch, wibrację, umożliwić środkom ekspresji wyrażenie zmienności zjawisk. Poetyka Saint-John Perse'a jest maksymalnie funkcjonalna.

Ambicja stworzenia odrębnego języka poezji to ambicja symbolizmu. Istnieje więc niewątpliwie zbieżność postaw Saint-John Perse'a i Pawła Valéry. Obie te poezje dążyły do zrealizowania tej samej ambicji. I nic dziwnego, że w latach trzydziestych uchodziły ze względu na cel, ku któremu szły, za pokrewne. Ale przecież to było pokrewieństwo punktów wyjścia. Dzisiaj widzimy je antynomicznie. Valéry dąży do statyczności, abstrakcji, niepokalanej czystości pojęć. Słowa jego są oczyszczone z wszelkich śladów potocznej użyteczności, używalności w ogóle. To symbole algebraiczne, wartości samoistne. Poetyka Valéry'ego jest przejawem nie tylko zaufania do słowa, ale ubóstwienia słowa.

Saint-John Perse ambicję symbolizmu realizuje metodą antysymbolistyczną. Słowo w jego poezji zostało poddane wszystkim możliwym próbom. Nie oszczędzono mu żadnego zastosowania. Jego związki, wszystkie związki, a więc także związki z potocznością, spotęgowano, obciążając je możliwie najbardziej. Ma być tym i tamtym, znaczyć potocznie i uczenie, dosłownie i przenośnie, a wszystko to jednocześnie. Saint-John Perse nie poddał jeszcze słowa — jak poeci dzisiejsi — torturom, nie rozbił jego morfologii. Ale w nadużyciach etymologicznych Saint-John Perse'a jest już zapowiedź dzisiejszego stosunku do języka. To już jest poezja semantyczna w dzisiejszym znaczeniu. Dzisiejszy brak zaufania do słowa i poszukiwania dróg jego rehabilitacji mają w poezji Sant-John Perse'a prekursora. Pamiętamy, że zarys swojego dzieła stworzył za panowania nadrealizmu, a więc w okresie bezkrytycznej ufności do słowa. W tych czasach nie przeczuwających dzisiejszego kryzysu rygorystyczny funkcjonalizm Saint-John Perse'a wiązano z symbolizmem. Ale dzisiaj szukanie takich powiązań nie jest uzasadnione. Jerzy Kwiatkowski pisząc o autorze *Anabazy* (interesujący, chociaż zawężający świadomą ogólność i ponadczasowość wizji komentarz historyczny) w *Życiu Literackim* (nr 46) konkluduje: „na poezję Saint-John Perse'a patrzymy jako na świat... należący do przeszłości raczej niż do przyszłości". Wydaje mi się, że Jerzy Kwiatkowski sam właśnie patrzy na tę poezję z pozycji przeszłości, widzi ją oczami już umarłej epoki, która przyszłość wyobrażała sobie na własne podobieństwo, oczami nadrealizmu mianowicie. Kryteria poetyki nadrealizmu kazały rygor i funkcjonalizm uważać za wartości minione. Nie dziwota, że na Saint-John Perse'a współcześni mu nadrealiści patrzyli jako na pogrobowca symbolizmu. Nas ich punkt widzenia nie obowiązuje, i to jakże dalece nie obowiązuje! Z dzisiejszego punktu widzenia to właśnie nadrealizm jest zjawiskiem absolutnie historycznym, to znaczy martwym. Warto by tę sprawę kiedyś do końca wyświetlić, gdyż celebrowanie nadrealizmu pełni dzisiaj funkcję hamującą. Już sam dzisiejszy stosunek do słowa całkowicie odwrócił kryteria i wartości. Słowo już nie chodzi w aureoli nieodpowiedzialności, skończyło się szamaństwo, eksperymentuje się z semantyką. Kuje się, smaży i pichci słowa-wynalazki, słowa-giganty i słowa-potworki. Dzisiejsze nadużycia omijają dziedzinę nonsensu. Dzisiaj się słowo atomizuje i nawet cząsteczki zmusza do znaczenia, ba, do wieloznaczenia. Poezja jest wielowarstwowa, trzeba się do niej dokopywać. Struktura poezji Saint-John Perse'a jest właśnie przyszłościowa. Saint-John Perse to prekursor dzisiejszych nowatorów, dla których słowo nie jest żywiołem, lecz tworzywem do obróbki, materiałem do wyrobu nowych walorów semantycznych.

Zbigniew Bieńkowski

RABINDRANATH TAGORE
(W STULECIE URODZIN)

I

Tagore urodził się w czasie, kiedy prądy docierające z Zachodu poruszyły spokojne wody hinduskiego życia i kraj wszedł w okres przebudzenia. Równocześnie wzrastało zrozumienie wartości własnego dziedzictwa. Czas sprzyjał pojawieniu się geniusza, który by oba te kierunki potrafił połączyć.

Bengal odczuł wpływ Zachodu bardziej bezpośrednio niż inne prowincje Indii. Nowe prądy skoncentrowały się w Kalkucie, mieście, w którym spotykali się przybysze z dalekich krajów, administratorzy, misjonarze i, co ważniejsze, ludzie urodzeni na nauczycieli, z Anglii, Holandii, Francji i Portugalii. Jako ciekawostkę z tego pionierskiego okresu Kalkuty zanotować trzeba teatr o rosyjskiej nazwie.

Warunki rodzinne w dużym stopniu przyczyniły się do rozwoju uzdolnień Rabindranatha Tagore. Jako Bramin, wychowany na tradycjach starych Indii i literaturze sanskrytu, bez trudu przyjął złożoną kulturę życia dworskiego. Od innych członków arystokratycznej sekty różniła go wrażliwość na nowoczesne kierunki myśli. Jego rodzina torowała drogi zachodniej kulturze. Był gotów na przyjęcie nowego, zachowując cały szacunek dla wartości dawnych Indii.

Jeszcze jeden czynnik pomógł Tagoremu w ustaleniu własnej identyczności w stosunku do narodu. Jako młody chłopak spędził wiele miesięcy na łódce między piaszczystymi brzegami Padmy, poznając z bliska życie mieszkańców wsi.

Największa siła Tagorego leży w poczuciu jedności życia. Koniec dziewiętnastego wieku przyniósł Europie tryumf nowego estetyzmu. Wieża z kości słoniowej stała się symbolem tej postawy artystycznej. Tagore nigdy nie przyjął koncepcji sztuki dla sztuki. Dla niego piękno było przejawem życia, nieodzownym jego składnikiem. Religia poety była dla niego religią każdego człowieka.

II

W pisarstwie Tagorego uderza przede wszystkim ogromna skala zainteresowań. Pisma jego obejmują więcej niż tysiąc wierszy i ponad dwa tysiące pieśni, nie mówiąc o pakaźnej liczbie opowiadań, powieści, utworów dramatycznych i szkiców na różne tematy. Ale literatura, nawet w najszerszym zakresie, nie mogła wyczerpać całej jego energii. Był również muzykiem, malarzem, i to wybitnym. Jego wkład w dziedzinie religii, szkolnictwa, polityki i reform socjalnych był bardzo duży. Należy do największych reformatorów Indii, ludzi, których posłannictwo obejmuje całą ludzkość.

Poglądy na wychowanie czerpał z własnych doświadczeń. Chodził do szkoły, ale jej nie ukończył. Zbyt silny opór budził w nim przymus i rutyna, zwłaszcza w przedmiotach, które go nie interesowały. Instynktownie odczuwał, że system ten nie miał oparcia w życiu społecznym i tradycji kulturalnej. Najbardziej drażnił go brak związku między wychowaniem a przyrodą. Stąd koncepcja systemu wychowawczego, który by odpowiadał tym wymogom, i na owe czasy wręcz rewolucyjna.

Jego ideałem wychowawczym był harmonijny rozwój wszystkich uzdolnień. Twierdził, że ani sztuka, ani matematyka, ani nauki ścisłe nie mogą dać właściwego wykształcenia. Najpełniejszy rozwój dziecka można uzyskać przez różnorodność. Najgorszym okrucieństwem jest zmuszać dziecko do spokoju. Naturalnym żywiołem dziecka jest ruch; był pierwszym współczesnym myślicielem, który pragnął wykorzystać aktywność jako istotną część systemu wychowawczego. Wiele z jego pomysłów przyjęło się w praktyce, zwłaszcza zwrócenie uwagi na harmonię, równowagę i wszechstronność w rozwoju osobowości.

Tagore rozpoczął naukę w swej eksperymentalnej szkole w Santiniketan zaledwie z trzema uczniami. Jednym z nich był jego własny syn, dwaj pozostali byli synami przyjaciół. Mimo, czy właśnie dzięki, nieortodoksyjnemu podejściu i metodom szkoła szybko zaczęła się rozwijać. Santiniketan dała Indiom wiele wybitnych osobistości i potwierdziła pogląd Tagorego, że każ-

dy, jeżeli stworzy mu się odpowiednie warunki, może rozwinąć się na pożyteczną jednostkę.

Ideał integralnego rozwoju wszystkich aspektów osobowości, z właściwym uwzględnieniem czynników emocjonalnych, intelektualnych i woluntarnych, jest dzisiaj powszechnie przyjęty. Zwłaszcza szkolnictwo podstawowe zawdzięcza mu wiele.

Dużą wagę przywiązywał Tagore do używania języka ojczystego jako środka wychowawczego. Uważał, że dziecko musi rozwijać się w pokrewnej jego duchowi atmosferze. Język obcy, bez względu na swoje bogactwo, ma właściwe sobie skojarzenia i atmosferę. Ponieważ są to rzeczy dziecku obce, powodują napięcie nerwowe. Dzieci hinduskie powinny czerpać ze skarbca powszechnej kultury, z bazy własnego języka, tradycji i kultury. Nigdy jednak nie wierzył w sztywne reguły. Mimo całego przywiązania do tradycji własnej, rozumiał, że wpływ Zachodu wymaga pewnych modyfikacji starych definicji. Był zawsze gotów wychodzić każdej nowości naprzeciw, zmiana była dla niego prawem życia. Z dezaprobatą odnosił się do kopiowania ślepo jego nauk i przypominał, że tylko dzięki zmianom zdobycze umysłowe dają się utrzymać. Każdy kraj i każda społeczność ma swoją specyficzną kulturę i specyficzne potrzeby. Rosnące kontakty między różnymi narodami i cywilizacjami wymagają większej wiedzy i zrozumienia i ideały wychowawcze każdego kraju muszą dostosować się do potrzeb nowych czasów.

III

Tagore był zwolennikiem zrównoważonej ekonomiki, której tradycja utrzymywała się w Indiach. Uważał jednak za konieczne zastosowanie techniki nowoczesnej. Przestrzegał przed popadnięciem w niewolę maszyn. Wprawdzie postęp industrializacji może spowodować chwilowe bezrobocie, z drugiej jednak strony otwiera nowe możliwości zatrudnienia. Jest rzeczą interesującą, że model ekonomiczny, jaki obrały wolne Indie, zgodny jest z założeniami Tagorego. Jest to połączenie przemysłu ciężkiego i lekkiego, w którym artystyczne rzemiosło koegzystuje z mechanizacją, a inicjatywa prywatna z państwową.

Za jedno z nieszczęść Indii Tagore uważał zanikanie charakterystycznego piękna wsi. Zjawisko to, będące rezultatem ucieczki ze wsi najcenniejszych elementów, powinno być zahamowane. Cywilizacja europejska Indii rozwinęła się na innych podstawach aniżeli cywilizacja europejska. Bazą jej była wieś, przy czym przyroda odgrywała rolę czynnika kształtującego jej rozwój.

Tagore był wielkim zwolennikiem spółdzielczości, w której widział drogę rozwoju dla biednych zbiorowisk wiejskich.

Głoszenie programu społecznej, ekonomicznej i kulturalnej odbudowy nie ograniczał tylko do teorii. W wioskach sąsiadujących z Santiniketan próbował swoje teorie wprowadzić w czyn, pierwsza świadoma próba w ciągu wieków. W okresie rozkwitu wielkich cywilizacji Mahebjo Daro i Harappa wykazują, że świadomość obywatelska stała na niezwykle wysokim poziomie. Były wtedy dobrze zaplanowane wioski i miasta ze starannie utrzymanymi ulicami, kanalizacją i urządzeniami sanitarnymi, mogącymi współzawodniczyć z niektórymi najbardziej współczesnymi miastami zachodniego świata. W ciągu wieków poczucie obywatelskie zanika i rozwój miast i wsi staje się chaotyczny, bez określonego planu. Towarzyszył temu spadek dynamizmu na każdym odcinku życia narodowego. Nie ma żadnej przesady w twierdzeniu, że hinduskie rolnictwo prawie się nie zmieniło w ciągu ostatnich trzystu lat. Dopiero Tagore podjął myśl przebudowy programu rolnego na nowych podstawach. Obecna polityka rolna jest w dużej części oparta na jego wytycznych. Już w latach dziewięćdziesiątych Tagore oświadczył, że nie może być mowy o gospodarczym odrodzeniu, póki mieszkańcy wsi nie odzyskają inicjatywy i szacunku dla siebie samych. Jego program realizowany w Santiniketan a potem w Sriniketan, razem z Elmherstem, miał na celu przywrócenie dynamizmu i godności rolniczej Indii.

IV

Plan Tagorego polegał na połączeniu tradycji i eksperymentu oraz na współpracy miasta i wsi, przy możliwie największym zachowaniu wolności osobistej i unikaniu konfliktów.

Jego koncepcje polityczne starały się połączyć najlepsze elementy myśli hinduskiej i europejskiej. Wyznawał zasadę, że tym lepszy jest rząd, im mniej ma do rządzenia. Był zwolennikiem decentralizacji, zostawiając państwu tylko te dziedziny życia, które nie mogą być administrowane przez jednostki ani grupy.

W 1886 roku Tagore oświadczył, że polityczna niewola Indii jest po prostu objawem ich wewnętrznej słabości. Sam program polityczny nie może przynieść Indiom wyzwolenia, ponieważ odnosi się tylko do objawów. Kiedy jednostki odzyskają poczucie odpowiedzialności i rozwiną w sobie świadomość moralnego celu i zmysł reagowania na piękno, Indie znowu staną się wolne. Korzenie niewoli tkwią w zaniedbaniu jednostki i przyjęciu systemu społecznego, który skazuje miliony synów Indii na życie w pogardzie i poniżeniu. Powtarzał wielokrotnie, że póki Indie nie wprowadzą u siebie równości, ich żądanie, aby traktowano je na równi z innymi krajami, będzie daremne.

Tagore nigdy nie był zawodowym politykiem, ale cierpienia ludu hinduskiego skłoniły go do akcji politycznej i wyrażania swego stanowiska w każdym krytycznym stadium walki narodowej. Stał się rzecznikiem i bardem ruchu *Swandesi* w 1905. W 1919 pierwszy podnosi głos protestu przeciw okrucieństwom w Jalianwalabaugh. Pragnął jednakże, aby akcja rządu była konstrukcyjnym programem odrodzenia, nie zaś ślepą reakcją przeciw obcemu panowaniu.

Namiętną wiarą Tagorego było przekonanie, że cywilizacyjnym posłannictwem Indii w świecie jest uwznioślenie zasady jedności i różnorodności. Wierzył, że różnice same w sobie są wartościowe i stanowią o bogactwie życia. Głosił, że jedność Indii zawsze była i będzie jednością w wielości, w której każdy język, każda religia i każda kultura znajdzie należne sobie miejsce.

Tagore był przeciwny szufladkowaniu i standaryzacji na każdym poziomie życia. Każda próba pogwałcenia osobowości grupy czy jednostki, w obrębie danego kraju, w rezultacie sprowadza cierpienie na cały kraj. Podobnie jak cały świat cierpi, jeżeli jakiemuś państwu czy narodowi odmawia się praw swobodnego i pełnego rozwoju. Zasada równości wszystkich Hindusów została zagwarantowana przez konstytucję. Głębokim przekonaniem Tagorego było, że tylko zasada poszanowania grup i jednostek może ocalić ludzkość we współczesnym świecie. Ucząc, że różnice nie powinny być tłumione, domagając się współpracy, a nie współzawodnictwa między różnymi ideami, Tagore stworzył podstawy dla zasady koegzystencji, czyli *Panch Shell*, która stanowi wytyczne polityki zagranicznej współczesnych Indii.

Przez całe wieki ostracyzm ograniczał kontakty Indii z zewnętrznym światem. Podróże w wiekach średnich do Azji zachodniej miały głównie charakter religijny. W nowszych czasach pewna ilość Hindusów odbywała podróże do Europy w sprawach ekonomicznych i politycznych. Jednak pierwszy Tagore podjął misję kulturalną dla nawiązania kontaktów z narodami innych krajów. Podróżował zarówno na Zachód, jak i na Daleki Wschód. Jako ambasador dobrej woli zwiedził Chiny, Japonię, Cejlon, Malaje i Indonezję, Burmę, Iran, Afganistan. Niemal przez 200 lat Indie patrzyły na świat przez zachodnie, głównie brytyjskie okulary. Wielką zasługą Tagorego było odzyskanie zachwianych proporcji.

V

Ojciec Tagorego, gorący wyznawca Upanishadów i mistyków Sugi, przekazał synowi poczucie jedności życia. Już w wieku młodzieńczym Tagore wyraził tę jedność rodzaju ludzkiego z przyrodą w cyklu pięknych liryków. Wszystkie jego osobiste i społeczne poglądy wypływały ze świadomości, że jednostka stanowi jedno z Absolutem. Stąd jego poglądy religijne dalekie były od sekciarstwa. Uważał, że jednostka może znaleźć zbawienie tylko wtedy, kiedy przyjmie niezliczone zobowiązania wobec swoich bliźnich. Wszelkie próby stłumienia naszych uczuć i estetycznej wrażliwości prowadzą tylko do gwałtownych reakcji, które mogą zagrozić podstawom naszego istnienia.

Tagore był antydogmatystą. Nic na świecie nie może być statyczne, a więc i obrządki religijne muszą się zmieniać. Sama istota religii wymaga, aby stare formy zastępowano nowymi, odpowiadającymi wymaganiom nowych pokoleń.

Religię swoją nazywał Tagore religią człowieka. Według niego Bóg prze-

jawia się w człowieku poprzez jego ludzką aktywność. Ewolucja świata jest dziełem współpracy, w której człowiek jest nie tylko stroną otrzymującą, ale i dającą. Elementy mistyczne religii idą u niego w parze z zainteresowaniem sprawami codziennego życia. Największą wagę przykładał do stosunków między ludami, wierząc, że jedynie w życiu zbiorowości człowiek znajdzie osobiste zbawienie i zadośćuczynienie. Wyrazem tego, jak pojmował polityczną postawę, jest pieśń napisana przez niego na Kongres, pieśń, która stała się teraz hinduskim hymnem narodowym. Jest to raczej hymn religijny, odnoszący się do całej ludzkości. Zaczyna się inwokacją do Pana serc wszystkich ludzi i głosi chwałę wiecznego woźnicy, który prowadzi człowieka przez wzloty i upadki historii. Wyraża ideał świata, jaki widział Tagore, świata, w którym panować będzie współpraca i przyjaźń między wszystkimi ludźmi, wzajemny szacunek i poważanie. Jest podsumowaniem wszystkich jego ideałów na drodze do ideału człowieka uniwersalnego.

Humayun Kabira

LOGIKA I MITOLOGIA *

Co zmieniło się w obrazie świata dzięki najnowszym odkryciom fizyki, biologii i chemii, tego nikt z nas — zawodowych czytelników powieści i poezji, i nikt z zawodowych oglądaczy sztuk, filmów, obrazów, i nikt z zawodowych słuchaczy muzyki, nikt z ludzi, co zdołali sobie wypełnić życie własną i cudzą fantazją — nie wie i wiedzieć nie będzie. Świat wielkiego eksperymentu czasem podchodzi pod nasze okna, wtedy mówimy o nim, dotykamy go rękami jak ślepcy. Przenikają do naszej świadomości jakieś jego odgłosy, w gruncie rzeczy jednak pozostaje obcy i zamknięty. Wiemy tylko jedno: w tym świecie właśnie, w laboratoriach i na tablicach zapisanych magicznymi znakami, rozstrzygają się nasze losy. Decyduje się tam zmiana naszych wyobrażeń, wytycza się nowe granice uniwersum, tam konstruują się nowe metafory i nowe mity. Stąd pewna niechęć, z jaką spoglądamy często na to nasze humanistyczne gospodarstwo: wydaje nam się mocno przestarzałe — rupieciarnia. W tej sytuacji olśnić nas można byle czym. Niech się tylko odezwie ktoś z wtajemniczonych, niech w naszą stronę rzuci kilka zrozumiałych słów, jesteśmy zachwyceni, mamy wypieki na twarzy, jak dziennikarze, którym woźny zdradza sekreciki wielkiej konferencji toczącej się przy drzwiach zamkniętych. Pisarz, który przeczytał popularną broszurkę o cybernetyce, jest zgubiony: wydaje mu się, że już wszystko zrozumiał, a jego przekonanie jest tym silniejsze, im mniej zrozumiał. (Pewien pisarz znany z naukowej erudycji użył w jakimś przemówieniu słowa „cybernetyka". Odezwał się wówczas głos Czajki: „A to co takiego?". Pisarz zgłupiał kompletnie, zaczął się krztusić, jąkać, aż wreszcie palnął: „to takie maszyny do myślenia"...) Im mniej ma się do powiedzenia w kwestiach sztuki, tym więcej szuka się ratunku poza nimi: albo głosi się katastrofę cywilizacji i koniec kultury, albo obwieszcza się gruntowną przemianę świata fizyko-chemiczno-biologicznego. Do tych zatroskanych odnoszą się słowa Pana: „Przestań się troszczyć, Marto, Maria lepszą cząstkę wybrała".

Zatroskanym polecam lekturę Stefana Lupasco. Jest to filozof tzw. średniego pokolenia, który doktoryzował się w roku 1935 na Sorbonie pracą pt. *Du devenir logique et de l'affectivité*. W tym samym roku ogłosił książkę pt. *Fizyka makrofizyczna i jej znaczenie psychologiczne*. W roku 1941: *Doświadczenie mikrofizyczne i myśl ludzka*, następnie zaś (1947) *Logika i sprzeczność* oraz *Zagadnienie antagonizmu i logika energii* (1951). Miesiąc te-

---

* Stéphan Lupasco: *Les Trois Matières*. Essai. Julliard, 1960.

mu ukazała się u Julliarda jego nowa książka pt. *Trzy materie* i o niej właśnie chcę mówić.

Tytuły wyliczone mówią o zakresie zainteresowań Stefana Lupasco: wypracowuje on nową logikę w oparciu o nową fizykę, bada zależności zachodzące między nowymi aspektami świata fizycznego a myśleniem i odczuwaniem ludzkim. Lupasco porusza się więc na granicy dwóch światów, na której spotykają się dyletanci obydwu stref. Ale Lupasco jest zawodowym badaczem owej strefy dyletanckiej i dlatego prace jego wywierają duży wpływ na pisarzy, krytyków — nie mówiąc oczywiście o filozofach młodszego pokolenia. „Każdy z czytelników Lupasco odkrył go sam, niezależnie od innych i niezależnie od wszelkiej sezonowej reklamy"— pisze wydawca we wstępnym słowie. Spróbujmy go także odkryć na własny rachunek.

■

Przede wszystkim, co to jest materia w świetle teorii kwantów Plancka i teorii względności Einsteina, jaka jest materia, którą nam prezentuje dzisiejsza fizyka? Jest to system — odpowiada Lupasco. Nie: jest to system systemów. Jest to system antagonistyczny. Jest to w końcu antagonistyczny system antagonistycznych systemów.

A więc po pierwsze system, po drugie antagonizm.

„Każdy zwykły przedmiot jest skomplikowanym systemem molekularnym, system molekularny jest złożony z systemów atomowych, z których każdy zawiera system nuklearny, którego..." etc. w nieskończoność, w nieskończoność zarówno schodzącą w dół ku mikrofizyce, jak i w nieskończoność wznoszącą się ku makrofizyce, ku owym systemom słonecznym, galaktykom, układom itd.

Każdy zaś z tych systemów jest funkcją sił antagonistycznych i te siły właśnie, te antagonizmy określają to, co nazywamy materią. Lupasco porównuje materię do szafotu, na którym giną i powstają systemy. Materia jest permanentną walką, permanentną śmiercią, permanentnym zmartwychwstaniem. Lecz czym są owe siły?

Tu Lupasco powołuje się na dwa odkrycia współczesne, które uważa za podstawowe dla rozumienia zjawiska życia. Po pierwsze jest to tzw. Druga Zasada Termodynamiki Clausiusa, po drugie Zasada Wykluczalności Pauliego.

Według Drugiej Zasady Termodynamiki „energia degraduje się w ciągu »stawania się« kosmicznego", inaczej mówiąc, przechodzi przez kolejne stopnie przeobrażeń (poprzez formę energii kinetycznej, elektrycznej, chemicznej etc.) tracąc stopniowo swój potencjał; strata, która powstaje (entropia), wyraża się w fotonach w promieniowaniu, w cieple, w świetle. Energia zmierza ku światłu, które jest jej śmiercią — wszechświat obumiera w świetle, „śmierć" jest terminem fizycznym, oznacza zwiększenie entropii, wzmożone promieniowanie, „śmierć jest światłem, czy też światło jest śmiercią...".

Druga Zasada Termodynamiki — pisze Lupasco — stała się pożywką starej metafizyki opartej na uniwersalnym monizmie, ożywiła myśl religijną, zadowoliła logikę tradycyjną, dopóki biologia nie rzuciła nowego światła na ową zasadę. Biologia sprowadza proces życia do dwóch podstawowych antagonistycznych „ruchów": homogenizacji (identyfikacji) i heterogenizacji, czyli zróżnicowania komórki żywej, czyli systemów, które ją tworzą. Heterogenizacja jest procesem życia, dokonuje się przeciwko homogenizacji, która jest procesem mineralizacji, obumierania, dokonującym się zgodnie z Drugą Zasadą Termodynamiki. Proces heterogenizacji jest walką o podtrzymanie życia, byłby niemożliwy, gdyby Druga Zasada Termodynamiki nie miała przeciwnika w postaci zasady antagonistycznej: jest nią zasada Wykluczalności Pauliego.

Mówi ona, że elektrony posiadają zdolność różnicowania swych stanów (wartości) kwantowych — jeżeli jeden elektron znajduje się w określonym „stanie" (wyrażalnym w kwantach), wyklucza z niego wszystkie inne. Tak więc w samym atomie dokonuje się nieustanna indywidualizacja, różnicowanie, walka o utrzymanie pozycji, natura jest kapryśna i niezdyscyplinowana w swoich objawach najpierwotniejszych, wieczna awantura świata zaczyna się na jego szczeblach niewyobrażalnie niskich...

Nie wszystkie cząsteczki posiadają jednak tę skłonność, którą nie wiadomo jak nazwać, grzechem pierworodnym czy też cnotą heroiczną. Nie posiadają tej zdolności fotony, stanowią szczególną rasę cząstek posłusznych, karnych.

Światło składa się zatem z elementów homogenicznych — wiadomo zaś, co to oznacza, i wiadomo, że jest to nieodwracalny porządek rzeczy, albowiem przemiana elektronów — zbuntowanej masy cząsteczek — w fotony, niezróżnicowane, karne cząstki światła, niosące mineralizację, identyczność, homogenizację powszechną — przemiana ta jest także procesem życia, choć zmierza w kierunku odwrotnym, w kierunku degradacji, entropii, śmierci.

Dwa te systemy znajdują się w stosunku do siebie w antagonizmie, który da się wyrazić w terminach (zapożyczonych z Arystotelesa) potencji i aktu, a raczej — w duchu dynamicznej fizyki współczesnej — „potencjalizacji i aktualizacji". Wszelki proces (system) przechodzi ze stanu potencji do aktu; znajdując się w stanie potencji, aktualizuje proces antagonistyczny; znajdując się w stanie aktualizacji potencjalizuje proces antagonistyczny. Antagonizm ten wyraża się w terminach logiki klasycznej, nasuwa skojarzenia z dialektyczną zasadą tezy i antytezy. Lupasco wyraża resztą zdumienie, że Hegel i Marks zdołali zbudować antagonistyczną koncepcję natury przy ówczesnym stanie wiedzy. Natomiast kwestionuje punkt dojścia dialektyki — ową *syntezę:* „Dostrzegam siły i zjawiska antagonistyczne — pisze (str. 178) — które współdziałają w worzeniu jądra, systemu atomowego, molekuły i jakiegokolwiek wreszcie ciała fizycznego: muszę przyjąć sprzeczne przejawy, które są falą i cząsteczką zarazem; stwierdzam najrozmaitsze antagonizmy biologiczne, nie widzę jednak zupełnie tej zgody między stwierdzeniem a negacją, identycznością a heterogenicznością, jednością i wielością, polem i cząsteczką etc.; między tymi wszystkimi elementami antytecznymi *kwantum*, i od *kwantum* począwszy aż do najbardziej skomplikowanych bulwli gwiezdnych i galaktycznych — nie widzę więc zupełnie ich pogodzenia się w hegeliańskiej syntezie...". Ta ostatnia jest dla Lupasco tylko pozorem, formowaniem się nowych systemów antagonistycznych. Albowiem antagonizm jest nieskończony, synteza — tak rozumiem myśl Lupasco — jest tworem naszego umysłu, narzuconą światu cechą naszej psyche, która — tu dotykamy kluczowej myśli Lupasco — jest jedynym punktem przecięcia owego antagonizmu...

Uwaga! O to właśnie chodzi autorowi *Trzech materii:* jeśli tym jest materia — tzn. konfliktem systemów—czym jest życie psychiczne, świadomość, dusza ludzka?

Wróćmy jeszcze do „systemów". Lupasco rozróżnia trzy: dwa systemy przeciwstawne, kierowane i organizowane poprzez nadmiar lub dominację jednego nad drugim, asymetryczne, niezrównoważone, oraz system trzeci — system o antagonizmie symetrycznym, którego dynamizmy (systemy antagonistyczne) równoważą się na tym samym poziomie aktualizacji i potencjalizacji. Dwa pierwsze systemy wyrażalne są w klasycznych terminach logicznych identyczności i nieidentyczności, trzeci natomiast, najbliższy — jak widzimy— hegeliańskiej syntezy i marksistowskiej „trzeciej zasady logicznej" — wymaga, według Lupasco, wprowadzenia nowej zasady logicznej. Odpowiednio do owych trzech systemów Lupasco rozróżnia trzy dynamizmy w naturze: dynamizm homogenizujący, który aktualizuje się potencjalizując dynamizm heterogenizujący — odpowiada on systemowi fizycznemu, „mineralizującemu" zjawiska życia; dynamizm odwrotny, heterogenizujący, który aktualizuje się potencjalizując dynamizm przeciwstawny — ten jest systemem witalnym, biologicznym. I wreszcie trzeci — dynamizm, w którym dwa poprzednie usiłują współżyć ze sobą na jednym i tym samym stopniu aktualizacji i potencjalizacji — jest to dynamizm, który odpowiada systemowi *kwanta* i którego potwierdzeniem jest zasada wykluczalności Pauliego. Na koniec, odpowiednio do trzech systemów (logicznych) i trzech dynamizmów, rozróżnia się trzy materie: materię makrofizyczną, która poddaje się prawom klasycznej fizyki, mikroskopiczną, która pozostaje w stadium eksperymentu; mikrofizyczną wreszcie — jest to fizyka *kwanta.*

Rozgrywka o wyłączenie „materii psychicznej", systemu (dynamizmu) psychicznego, o utworzenie logicznej zasady życia psychicznego toczy się wokół owej trzeciej — najbardziej tajemniczej — materii, wokół trzeciego systemu, trzeciego dynamizmu. Lupasco stawia hipotezę i nie nazywa jej niczym więcej, jak tylko hipotezą, że życie psychiczne manifestuje się w doświadczeniu mikrofizycznym, że jest ono tym trzecim stanem, trzecim systemem,

trzecim dynamizmem, w którym dwa poprzednie usiłują ze sobą współżyć, spotykają się ze sobą niejako w pół drogi, tworząc nagromadzenie energii, podobne temu, które dokonuje się w jądrze atomowym. Burzy on klasyczną logikę ufundowaną na zasadzie wykluczonego środka, tak jak burzy ją zasada wykluczalności Pauliego. „Psychiczne" nie jest bowiem ani aktem, ani potencją, jest „między aktem i potencją", ponieważ jej dążność do aktualizacji spotyka się z równoważnym dążeniem do potencjalizacji. Proces psychiczny załamuje się z chwilą, gdy jedna z tendencji zdominuje drugą: zjawiska martwoty lub euforii u chorych umysłowo tłumaczyć należy tym właśnie, że proces homogenizujący lub heterogenizujący wziął górę. „Ta podwójna pół-aktualizacja i pół-potencjalizacja fenomenu psychicznego wyjaśnia twory najbardziej znaczące, które tworzą z nim jedno ciało: znaki, pojęcia, mity." Wszystko zaczyna się od znaku — twierdzi Lupasco — od słowa („Na początku było słowo..."). Znak jest doświadczeniem przeżytej heterogeniczności, której doznaje indywiduum, oraz „objawieniem" czegoś, co jest doświadczeniem powszechnym, czegoś, co doświadczenie to uogólnia, a więc homogenizacji, która potencjalizuje się tworząc ów znak, słowo, mit wreszcie. Mit: „wcielenie konfliktu między transcendentną identycznością a heterogenicznością konkretu określonego w czasie..." Pojęcie: zakres jest dynamizmem homogenicznym, treść dynamizmem heterogenicznym — aktualizacja jednego umożliwia potencjalizację drugiego. „Tak więc pojęcie jest punktem przecięcia sprzeczności, sprzecznością samą..." Psychologia opiera się na mitach i pojęciach: „Mit jest pojęciem figuratywnym, pojęcie jest mitem abstrakcyjnym".

Czym więc jest „psyche": jest „wojną sprzeczności", jest — jakby powiedział Lupasco — polem antagonistycznej równowagi. Nie jest ani „fizyczna", ani „biologiczna": „Fenomen psychiczny jest bardziej fizyczny, a więc bardziej racjonalny niż fenomen biologiczny i bardziej biologiczny, bardziej irracjonalny niż fenomen fizyczny..." Zapomniałem dodać, że z owych dwóch wielkich systemów, biologicznego, który jest nieładem i życiem, oraz fizycznego, który jest porządkiem i śmiercią, Lupasco wysnuwa dwa antynomiczne porządki pojęć — które odpowiadają ich „akcji": fizyczny system to uniformizm, powtarzalność, konsekwencja, niwelacja, monotonia, równość, sprawiedliwość; system biologiczny: zróżnicowanie, nowość, indywidualizm, przemiana, niezgoda, niesprawiedliwość, nierówność. Nie potrzebuję zwracać uwagi na naiwny trochę antropomorfizm tych ciągów logicznych, zresztą co z tego; o tyle ma dla nas wartość jakakolwiek rzeczywistość nowoodkryta, o ile jest nowonazwana, o tyle nas obchodzi prawda, o ile wyrażalna jest słowem, o ile otwarta jest dla wyobraźni, o ile stanowi pożywkę dla wszelkiej mitologii. A jak jest naprawdę? Boże drogi, co mnie to obchodzi? Gdyby się okazało, że Lupasco zełgał wszystko, razem z Drugą Zasadą Termodynamiki i Zasadą Wykluczalności, przywiązałby mnie do siebie daleko mocniej...

Mniejsza o to. Otóż dusza jest czymś, co powstaje z równowagi, rzecz jasna, równowagi antagonistycznej, zagrożonej, pełnej napięcia, grożącej wybuchem, tak jak energia intra-atomowa: i ona wszak jest tą równowagą katastrofalną, którą wyzwala się przez bombardowanie cząsteczkami, aby zburzyć tę „skoncentrowaną, zrównoważoną sprzeczność..." Tak i dusza: koncentruje i intensyfikuje olbrzymią energię na sposób olbrzymiego *kwanta*, energię, która zatraca się przechodząc w system biologiczny lub fizyczny, w jeden z tych, które w niej nieustannie aktualizują się i potencjalizują wzajemnie, sprawiając, iż dusza wyróżnia się przeraźliwą znajomością spraw życia i śmierci, przeczuciem jednego i drugiego, instynktem dwóch na raz systemów — wciąż umiera i wciąż zmartwychwstaje.

Jest to także antagonizm, który wyraża się w antagonizmie dwóch przyczynowości: każdy dynamizm jest rodzajem przyczyny sprawczej, ale jest zarazem przyczyną celową — wykluczają się one, potencjalizują i aktualizują wzajemnie. Tak jak każdy antagonizm dwóch systemów rodzi antagonizm trzeci, tak i każde zjawisko natury posiada jeszcze oprócz dwóch przyczynowości — trzecią własność, którą autor nazywa pamięcią. Własność ta pozwala osiągać formy istnienia, dla których nie ma żadnej prefiguracji w organizmach pierwotnych; oczywiście

„pamięć" owa również jest polem antagonizmu rodzącego „trzecią pamięć" — pamięć (użyjmy terminu marksistowskiego) najwyżej zorganizowaną, „pamięć pamięci" — jest to poznanie w znaczeniu poznania ludzkiego, które tym różni się od zwierzęcego, że jest „poznaniem poznania", jest ono — w gruncie rzeczy — potencjalizacją pamięci: „Znać ulicę, znaczy być tą ulicą w stanie potencji...".

Co się dzieje w mózgu? Czym jest stan podświadomości, czym jest mit zmartwychwstania duszy i jej nieśmiertelności? „Antagonistyczna natura energii jest tajemnicą i zasadą trwania... Co było, nie może nie być... Mit nieba i piekła, mit wszystkich czasów, wszystkich ras, wszystkich klimatów, objawiony w tysiącu form, szczyt poznania, fundament wszystkich etyk — ma swoje korzenie w samej energii, która przemienia się, lecz nie ginie. Sprzeczność jest ocaleniem wieczności..."

Dalej Lupasco zajmuje się szczegółowo analizą mikrofizyczną zjawisk mózgowych oraz dialektyką tych zjawisk. Zostawmy go, więcej już nam nie powie, niż powiedział, a poza tym więcej nie zrozumiemy, niż zdołaliśmy zrozumieć. Co do mnie przynajmniej...

Jakie wnioski nasuwają się z tego wszystkiego? Wnioski czy raczej fantazje — mało ważne. Otóż pisarz ten, przebadawszy mglistą strefę dyletantów, rzecze do nich: czyńcie dalej swoją powinność, róbcie swoje, nie przeszkadzajcie sobie. Spośród wszystkiego, co wiemy, wyłoniła się bowiem na nowo ciemna gwiazda, którą nazwaliśmy trzecią materią, zaklasyfikowaliśmy ją do trzeciego systemu, zdołaliśmy wyłączyć dla niej trzecią zasadę logiczną, którą nazwaliśmy logiką sprzeczności, ale nie potrafimy powiedzieć o niej nic więcej. Życie jej zaczyna się od znaku, słowa, przebiega w tworzeniu mitów i pojęć, jej żywot jest nieobliczalnym mgnieniem, w którym zachodzi coś, czego określić nie potrafimy: „(dusza) posiada świadomość świadomości, kocha, aby kochać, walczy, aby walczyć, upaja się powieścią, dramatem, konfliktem, ponieważ powstaje przeciwko śmierci, ale i przeciwko życiu... Zabija poprzez życie, ożywia poprzez mord... Życie jest masakrą, dusza jest niepokojem..." „Nie może przyłączyć się do tego, co nazywamy rzeczywistym i nierzeczywistym, (jest jednym i drugim), jej polem działania jest fikcja — fikcja o charakterze estetycznym. Rzeczywistość duszy jest tkana nićmi snu (nie bardzo to zręczne — przyp. *A. K.*)." I dalej, stwierdzenie ostateczne: „Fenomen psychiczny jest samą esencją sztuki".

Czyli: dyletanci od powieści, wierszy, obrazów — czyńcie swoją powinność. Ciemna planeta wciąż pozostaje dla was ziemią obiecaną.

I druga sprawa. Lupasco zmierza do przezwyciężenia tradycyjnego dualizmu i tradycyjnego monizmu zarazem. Punktem wyjścia jest nauka, jej nieskończony postęp, który rozumowi dostarcza wciąż nowych narzędzi. Rozum przystosowuje wciąż na nowo swe narzędzie do rzeczywistości, która się zmienia. „Nauka zaprasza filozofów — pisał Gaston Bachelard — nauka stwarza im wciąż nowe nadzieje", wobec których tracą sens dawne antynomie realizmu i racjonalizmu, materializmu i idealizmu, monizmu i dualizmu.

Lupasco, uczeń Bachelarda, wychowanek jego szkoły *„nouvel esprit scientifique"*, wychodząc z nowych doświadczeń mikrofizyki i biochemii tworzy nowy obraz świata, który jest duchowy i materialny zarazem, zmienny i trwały, czasowy i wieczny. Tworzy nową metafizykę, która tkwi w fizyce samej.

I nową mitologię, która wyraża się w terminach logiki oraz symbolach matematycznych.

Co do mnie, wierzę w każdą mitologię. Wszystkie są prawdziwe.

Andrzej Kijowski

Tylko prenumerata zapewnia regularne otrzymywanie „Twórczości"

Z NIEMIECKICH WYDAWNICTW

W tym miesiącu napłynęło do redakcji sporo książek przysłanych z Niemiec, Szwajcarii i Austrii. Najciekawsza przesyłka nadeszła od szwajcarskiej firmy Walter-Verlag z Olten. Paczka zawierała tym razem dzieła niemieckich pisarzy starszej i młodszej generacji.

Wśród kilku książek przykuwają najpierw uwagę dwie powieści Alfreda Döblina, dotychczas na język polski nie tłumaczone: *Die drei Sprünge des Wang-Lun (Trzy skoki Wang-luna)* i *Pardon wird nicht gegeben (Bez pardonu).* Obie książki otwierają dziesięciotomowy wybór dzieł Döblina, przygotowany do druku przez świetnego krytyka i historyka literatury niemieckiej, profesora Waltera Muschga z Bazylei. Wybór obejmie siedem powieści, tom nowel, tom esejów, wreszcie pisma filozoficzne, religijne i autobiograficzne.

A więc sprawiedliwości staje się zadość, Döblin powraca z zapomnienia. Kiedy pisarz przyjechał do Niemiec zachodnich z emigracji w roku 1945, młode pokolenie go nie znało, nie znalazł się także wydawca skłonny do wznowienia jego utworów. Co więcej, nowa powieść Döblina *Hamlet czyli długa noc dobiega kresu* natrafiła na duży opór w NRF, i jej pierwsze wydanie ukazało się w Niemieckiej Republice Demokratycznej. Ostatnie chwile sędziwego autora były wprost tragiczne. Zlekceważony, zapomniany, powalony ciężką chorobą, zmarł w nędzy.

Czyżby Döblin należał już do przeszłości? Głosy krytyków i wspomniany wybór, bądź co bądź bardzo obszerny, wskazują raczej na to, że jego znaczenie nie przeminęło. Döblin jest pisarzem „trudnym" dla czytelnika w tym sensie, że niepokoi go ciągłymi zmianami techniki i stylu. „Nie ma jednego Döblina — powiedział któryś z niemieckich prozaików — jest tylu Döblinów, ile jego książek." Ten autor wiecznie eksperymentował, zmieniał formy i style, nigdy nie zatrzymywał się na miejscu, nie chciał się powtarzać, ustawicznie igrał kontrastami. Trudno go zaliczyć do jakiegoś kierunku literackiego, w jego prozie przewijają się po kolei przeróżne odmiany niemieckiej powieści, od ekspresjonizmu poprzez modernizm do epiki o zabarwieniu psychologiczno-moralnym.

Trzy skoki nie są pierwszą powieścią Döblina. Wyprzedziła je *Czarna zasłona,* słusznie zresztą w wyborze pominięta. Dopiero *Trzy skoki* objawiają cechy pełnej dojrzałości, i tej powieści, wydanej w roku 1915, pisarz zawdzięcza swój rozgłos. Jest to dzieło ekspresjonizmu, ale noszące w sobie i zarodki buntu przeciwko tej szkole. Powieść opisuje historię chińskiego rebelianta, który potem zostaje odszczepieńcem, znajdując jedyną możliwość przezwyciężenia zła i cierpień w pokorze i oddaniu się losowi. Utwór, którego idea przerzuca pomost od Tołstoja do Konfucjusza, rozbija formę konwencjonalnej powieści psychologicznej.

Bez pardonu powstało dwadzieścia lat później, w roku 1935. Autor napisał tę książkę na emigracji i wydał w Amsterdamie. Po dwutomowym *Wallensteinie* i utopii *Góry, morza i giganci,* gdzie dominowała historia, ogromny przestwór natury, epizody pełne masowych scen lub monstrualnych kataklizmów w przyrodzie, autor przechodzi tu do epiki kameralnej. Rodzina rzucona na bruk wielkiego miasta, syn, który pod wpływem matki zapiera się samego siebie i wybiera kupiecką karierę — oto problematyka tej książki, przeplecionej motywami autobiograficznymi.

Po Döblinie należy się wzmianka nieznanemu w Polsce Hansowi Henny Jahnnowi, o którym zresztą młodzi czytelnicy w Niemczech też niewiele mogą powiedzieć. Wydawnictwo wydało jego duży, jednotomowy wybór pod tytułem *Auswahl aus dem Werk,* również przygotowany do druku i obszernym wstępem zaopatrzony przez Waltera Muschga.

Hans Henny Jahnn — prozaik, dramaturg, znany w Europie konstruktor organów, teoretyk muzyki, pacyfista, poganin, ekspresjonista. Rozpoczął karierę literacką u schyłku lat dziesiątych, w roku 1920 otrzymał nagrodę Kleista. Każdy jego dramat z owej epoki był skandalem, zarzucano mu nieokiełznany panseksualizm, nazywano „prorokiem rozpusty", wypominano

ataki na chrześcijański purytanizm za gnębienie erotyki. Wobec jego sztuk bladły epizody z dramatów Wedekinga. Ale najwięcej zastrzeżeń budził ton jego prozy, ów metafizyczny koszmar strachu przed śmiercią i zagładą rozpadającego się w strzępy świata, lęk wywołany wojną i zniszczeniem, strach przed niwelującym działaniem techniki, przed którą pisarz szukał schronienia w micie. Dzisiaj po Kafce, Joyce'ie, Faulknerze Jahnn już nie jest „dziwny" i stał się dla niemieckiego czytelnika bardziej dostępny.

Wybór Muschga składa się z dziesięciu części i zawiera fragmenty prozy, dramatów i teksty eseistyczne. W ostatniej części znalazły się prace natury autobiograficznej, aktualna publicystyka, wreszcie rozważania o budowie organów i muzyce organowej. Książka ukazała się jeszcze przed śmiercią Jahnna. Niebawem po jej wydaniu pisarz zmarł, w 65 roku życia. Był wyczerpany przejściami ostatniej wojny, atakami, którymi prześladowano go kilkadziesiąt lat, i wieloletnią tułaczką. Zaczęła się ona w roku 1915, kiedy Jahnn opuścił Niemcy na cztery lata, nie chcąc wziąć karabinu do ręki. Po raz drugi powtórzyła się w 1933 r. i trwała do upadku Hitlera.

Przechodzimy do pisarzy bliższych najnowszym czasom. Wśród nich wzbudza zaciekawienie nazwisko Alfreda Andescha i jego ostatnia powieść *Die Rote (Ruda)*. Pisze się o niej dużo i na ogół uważa się ją za ciekawe wydarzenie literackie. Autor ma 46 lat, należy do „Grupy 47", debiutował w latach pięćdziesiątych. Przed trzema laty ukazała się jego powieść *Sansibar oder der letzte Grund*, która wywołała falę komentarzy i polemik.

Andersch należy do nielicznej garstki niemieckich pisarzy zajmujących się tematyką społeczną. W *Rudej* ta problematyka schodzi na plan dalszy, choć nie znika całkowicie; jest to romans psychologiczny, w którym konwencjonalne motywy mieszają się z awangardowymi. Dużą rolę odgrywa tutaj monolog wewnętrzny, zresztą niepotrzebnie akcentowany przy pomocy typograficznych środków. Rozmyślania bohaterki są ujęte w kursywę i tym sposobem nienaturalnie wyodrębnione, chociaż od wielu lat nauczono się już włączać monolog wewnętrzny organicznie w tok narracji.

Fabuła powieści jest właściwie banalna. Czerwonowłosa kobieta, znudzona swoim mężem i kochankiem, wsiada do pierwszego lepszego pociągu, który ją unosi do Wenecji. Tam przeżywa kilka przygód, które są rezultatem przygodnych znajomości. Wszystko to jest opowiedziane zgrabnie, z kulturą i zajmująco. Ciekawsi od głównej bohaterki są jednak ludzie z jej otoczenia. A więc były oficer angielski, który zachował się tchórzliwie w czasie misji wywiadowczej w hitlerowskich Niemczech, dawny gestapowiec żyjący we Włoszech na wolności dzięki tajemniczym kontaktom, skrzypek — kiedyś uczestnik walk w Hiszpanii i partyzant we Włoszech, i kilka peryferyjnych figur.

A jednak powieść wywiera duże wrażenie, które zawdzięcza nie budowie czy fabule, lecz świetnemu opisowi realiów, sensytywnemu, drapieżnemu, a przede wszystkim umiejętności dramatyzowania epizodów. Niektóre sceny lub drobne scenki są majstersztykami, tyle w nich ekpresji i bezpośredniości.

Zupełnie inny charakter ma proza Wolfganga Weyraucha, który wydał ostatnio tom złożony z trzynastu opowiadań, pod tytułem *Mein Schiff das heisst Taifun (Mój statek zwie się Tajfun)*. Świeżość i oryginalność tych nowel jest urzekająca. Są to monologii samotności i niepokoju, tęsknoty lub przerażenia, wybuchające z wnętrza duszy niby wulkany. Każde opowiadanie jest prowadzone w pierwszej osobie, akcja, nota bene nikła, ale dramatyczna, wtopiona jest w medytację, która płynie nieprzerwanym strumieniem, wszystko po drodze porywającym. Tutaj istnieje tylko człowiek i dręcząca go myśl, znika wszelka opisowość, literackość, słowne zdobnictwo, gra estetycznych pozorów. Autor, nie identyfikując się z narratorem, przyjmuje tylko jego punkt widzenia, opowiada tylko to, co on przeżywa, widzi i odczuwa.

Oto niektóre z jego postaci: młody chłopak pragnący się wyrwać z domu, stęskniony za obcym przestworem nad rzeką; podróżny ginący w czasie burzy; żołnierze maszerujący w śmierć; skazaniec przed wykonaniem wyroku śmierci; spiskowiec knujący zamach na tyrana. Ci ludzie nie są „bohaterami" nowel, lecz postaciami wcielonymi w nieuchwytne kształty, ich działanie i osobowość konkretyzują się jedynie w ich myślach. Weyrauch odrzuca nie

tylko epikę, ale i opisową psychologię. Pozostaje tu tylko obsesyjny bieg medytacji, zdążający — w przeciwieństwie do monologu wewnętrznego u Joyce'a — zawsze konsekwentnie w jednym kierunku i nie rozszczepiający się na tysiąc ubocznych nurtów. Owa medytacja łączy grę pojęć z bogactwem obrazów, zaskakujących szybką zmiennością.

Roman Karst

ŁÓDZKA KSIĄŻKA ROKU SŁOWACKIEGO

Wśród publikacji Roku Słowackiego 1959, nie zakończonego zapewne jeszcze na odcinku wydawniczym (podobnie jak nie zakończył się jeszcze Rok Mickiewiczowski 1955!) małych rozmiarów broszura wydana przez Uniwersytet Łódzki *, skromna w swej oprawie, zasługuje na uwagę pod względem zawartości. Zeszyt 16 serii I periodyku naukowego Uniwersytetu udostępnia materiały Sesji Naukowej, która odbyła się w Łodzi ku czci Słowackiego w końcu października 1959 r. Na początku wydrukowano przemówienie inauguracyjne prof. Adama Szpunara, rektora UŁ. Zeszyt zawiera pełne teksty czterech referatów wygłoszonych na Sesji i krótkie streszczenie referatu prof. Stefanii Skwarczyńskiej, ogłoszonego w pełnym brzmieniu w *Pamiętniku Literackim* (1960, z. 1). Ze względu na odrębny charakter nie zamieszczono referatu prof. Stefana Hrabca pt. *Prowincjonalizmy w języku Słowackiego* — przeznaczonego do druku w *Rozprawach Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego.*

Referat Józefa Dutkiewicza, profesora historii powszechnej nowożytnej i najnowszej UŁ, pt. *Uwagi historyka na marginesie „Kordiana"*, to budujący przykład współpracy naukowców pokrewnych dziedzin humanistyki. Tytuł wyraźnie nawiązuje do analogicznej rozprawy Szymona Askenazego, ogłoszonej na początku bieżącego wieku, ale praca jest uzupełnieniem studium poprzednika. Spisek koronacyjny w *Kordianie* traktuje autor jako spisek antymonarchiczny w ogóle, a nie jako obraz wydarzenia z czasów koronacji Mikołaja na króla polskiego w czerwcu 1829 roku. Z kolei autor bada, oczywiście ze stanowiska historyka, realizm obrazu młodego pokolenia w dramacie Słowackiego, dochodząc do stwierdzenia, iż obraz jest wierny i realistyczny. Rozważania te wiodą z kolei do kwestii: czy powstanie powiodłoby się lepiej w dniu koronacji carakróla (na co autor odpowiada przecząco) i do stwierdzenia, iż przedstawienie postaci Konstantego w *Kordianie* w barwach raczej dodatnich znajduje potwierdzenie w źródłach; Konstanty przeszedł ewolucję i w ostatnich latach Królestwa okazywał niejednokrotnie dobrą wolę. Dodać tu wszakże należy, iż Słowacki, wybielając Konstantego częściowo, nie uwolnił go przede wszystkim od zarzutów niemoralności (vide casus z „piękną Angielką").

Rozprawa Stefanii Skwarczyńskiej pt. *Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego: Kościół bez Boga* *, to ilustracja przysłowia: *on revient toujours à ses premiers amours.* Autorka, debiutująca w trzecim dziesiątku naszego wieku pracami o ewolucji obrazów u Słowackiego i u Mickiewicza, tym razem zbadała w niezwykle interesujący sposób rodowód delille'owski Mickiewiczowskiego określenia poezji Słowackiego — wyrazami „Kościół bez Boga" ** i ewolucję

---

* *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego.* Seria I. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zeszyt 16. Filologia. Sesja Naukowa ku czci Juliusza Słowackiego w Uniwersytecie Łódzkim (30 i 31.X.1959 r.). Łódź 1960; str. 107.

* Pełny tekst rozprawy Skwarczyńskiej — *Pamiętnik Literacki.* R. 51, 1900, z. 1; str. 27—43.

** Poprzednikiem Skwarczyńskiej był Wacław Kubacki: *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza". Kuźnica,* R. 4, 1948, nr 16; str. 5.

tego określenia na gruncie polskim: echa w poezji Mickiewicza (*Rezygnacja, Konrad Wallenrod*), Słowackiego (*Godzina myśli, Kordian, Beniowski, Poeta i natchnienie*), Krasińskiego (*Niedokończony poemat*) i Wyspiańskiego (*Legion*).

Stefan Kawyn, główny organizator łódzkiej Sesji Naukowej im. Juliusza Słowackiego i współredaktor zeszytu, dorzucił dalsze ogniwo swych badań nad dziejami kultu Mickiewicza, prowadzonych już od bardzo wielu lat. Studium pt. *Słowacki-mistyk jako burzyciel i... twórca legendy Mickiewiczowskiej* gromadzi wypowiedzi Słowackiego o Mickiewiczu z okresu mistycyzmu z listów poety, relacji współczesnych o nim i — co najcenniejsze — z poezji mistycznych Słowackiego. Wiersze Słowackiego o Mickiewiczu po raz pierwszy stały się przedmiotem osobnego studium. Zebranie i przeanalizowanie wszystkich wypowiedzi Słowackiego o „Pierwszym Wielkim" pokazuje — zgodnie z tytułem — że autor *Króla-Ducha* bywał nie tylko antagonistą, ale i głosicielem wielkości Mickiewicza, uprzytamnia, jak bardzo skrzywdziłby Słowackiego ten, kto z nadzwyczaj szerokiego i bogatego kontekstu wybrałby w sposób nieodpowiedzialny słynne potknięcia w *Raptularzu* — słowa o *Panu Tadeuszu:* „ubóstwieniu wieprzowatości życia wiejskiego".

Dwie rozprawy dalsze stanowią debiut naukowy dwu asystentek Uniwersytetu Łódzkiego, uczennic prof. Kawyna, specjalizujących się w badaniach recepcji literatury uprawianych dość obficie w katedrze literatury polskiej Uniwersytetu Łódzkiego: Krystyna Poklewska zajęła się „recepcją Słowackiego we Lwowie w latach 1852—1870", Helena Karwacka omówiła „studium Jerzego Żuławskiego o *Królu-Duchu* na tle przełomu krytyki literackiej końca XIX i początku XX wieku". W pracy Poklewskiej imponuje przede wszystkim aneks bibliograficzny: Słowacki w *Dzienniku Literackim* (1852—1870), zebrany z rzadko spotykaną sumiennością. Autorka wydobywa z zapomnienia rolę tego pisma w dziejach kultu Słowackiego i to stanowi główną wartość szkicu, w którym może zbyt powierzchownie omówione zostało opus magnum Antoniego Małeckiego. Monografia tego uczonego winna była uzyskać ocenę metodologiczną w perspektywach historycznych, a *Pisma pośmiertne* podobną ocenę z edytorskiego punktu widzenia.

Przypuszczalnie *Dziennik Literacki* zdecydował o granicach chronologicznych szkicu zaczętego od roku 1852. Skoro jest to studium o recepcji Słowackiego we Lwowie, a nie tylko w lwowskim *Dzienniku Literackim*, nie należało zagubić kapitalnego faktu ustalenia konstrukcji trzech wieszczów właśnie we Lwowie w roku 1850. Od tego właśnie roku należało zacząć okres pierwszy w pośmiertnych dziejach kultu Słowackiego we Lwowie.

Rozprawa Karwackiej grzeszy zbyt długim wstępem przypominającym dzieje recepcji *Króla-Ducha* od... Zygmunta Krasińskiego i Zygmunta Szczęsnego Felińskiego począwszy. Wskutek tego poważnie szwankuje kompozycja: omówienie głównego tematu — studium Żuławskiego — nie zajmuje nawet połowy rozprawy. To chyba jedyny zarzut, jaki postawić można tej na ogół sumiennej pracy. Oba debiuty naukowe uznać należy za udane.

O przebiegu łódzkiej Sesji Słowackiego informuje sprawozdanie opracowane przez Wandę Łukszankę. Kronika umieszczona zgodnie z ogólnym planem całej serii nie łączy się bezpośrednio z Sesją Słowackiego, przynosi informacje o ostatnich osiągnięciach naukowych polonistyki łódzkiej jako zespołu i poszczególnych jego pracowników.

Prawie wszystkie uniwersytety i wyższe szkoły pedagogiczne w Polsce wydają obecnie „zeszyty naukowe". Publikacje te mnożą się, a zdobycie ich poza wielkimi bibliotekami jest nieraz trudne. Rzeczy te gubią się i przechodzą nie dostrzeżone nawet przez fachowców. Recenzowany tomik jest jedną z tych niepozornych książek, która nie powinna przejść nie zauważona przez polonistów.

Jerzy Starnawski

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Listopadowy numer THE LONDON MAGAZINE (vol. 7, nr 11) to prawie numer francuski. W prozie honorowe miejsce zajmuje duży fragment z *Mémoires Intérieures* François Mauriaka, gdzie znajdujemy zdumiewająco przenikliwe spostrzeżenia o Gidzie. Philip Thody, którego książka o Sartrze ukazała się niedawno, zajmuje się tutaj krytyczną stroną jego działalności. Thody dzieli prace krytyczne Sartre'a na dwie grupy. Do pierwszej zalicza szkice o Camusie, Dos Passosie, Faulknerze i Brice Parainie i te określa jako „bezinteresowne", czyli wolne od prób wykazania jakiejś tezy filozoficznej. Grupa druga, „tendencyjna", zawiera szkice o Baudelairze, Mauriaku i Jean Genêt'cie i tam Sartre lekceważy wszelkie kryteria oceny literackiej, jest niesprawiedliwy i stronniczy. Artykuł kończy się kurtuazyjnym ukłonem; trudno żądać, aby wspaniały dramaturg i wybitny filozof był jeszcze dobrym krytykiem. Następnym Francuzem na rozkładzie jest Raymond Queneau, którego *Zazie dans le métro* ukazała się właśnie po angielsku. Pisząc o tym wydarzeniu Sonia Pitt-Rivers ubolewa nad niemożnością oddania języka oryginału. Język Queneau jest nieprzetłumaczalny. W pewnym sensie *Zazie* jest hymnem na cześć gwary paryskiej, która wytwarzała się w ciągu setek lat i w tej książce doczekała się swej literackiej kodyfikacji. Stąd olśniewający sukces tej książki we Francji. Najlepszy współczesny język wydaje się blady i martwy w porównaniu ze współczesnym slangiem, brak mu bowiem jędrności bezpośredniej riposty. Slang jest nieustannie odnawiającym się protestem przeciw ludzkiej kondycji, jeśli zaś protest nie odnosi skutku, odwraca sytuację do góry nogami i w ten sposób ją odnawia. Queneau był dotąd pisarzem dosyć hermetycznym, dzięki *Zazie* odkryło go tysiące ludzi. Niestety, przekład nie może dać czytelnikowi angielskiemu klucza ani do jego językowych innowacji, ani filozoficznego zaplecza. Richard Rumbold, eks-lotnik i tłumacz Saint-Exupéry'-ego, opisuje swoje spotkanie z Paulem Bowlesem w Paryżu.

Ciekawych szczegółów z życia autora *Il Gattopardo* dowiadujemy się od jego tłumacza, Archibalda Colquhouna *(Lampedusa in Sicily)*. Mieszkańcy Palermo chętnie opowiadają o swoim pisarzu, który całe dni przesiadywał w kawiarni w otoczeniu wiernej świty. Dla swoich nielicznych „uczniów" napisał własnoręcznie dwa tomy „lekcji", jak je nazywał, jeden o literaturze francuskiej, drugi o angielskiej. Dotąd znaleziono tylko jeden z tych rękopisów. Jeżeli reszta szkiców okaże się na poziomie drukowanego już szkicu o Stendhalu, tom może stać się dużym wydarzeniem w krytyce włoskiej. *Il Gattopardo* to tylko drobna cząstka ogromnej, nie napisanej powieści, której kanwą były wypadki 1860 roku. Są to jakby główne rozdziały, dobrane, wygładzone i przelane na papier w ciągu paru tygodni po ćwierćwiecznej inkubacji. Pamięć innych rozdziałów jeszcze żyje w Palermo, chociaż prócz sześciu stron innej wersji rozdziału o miłości Don Fabrizia do żony swego siostrzeńca, Angeliki, i trzech krótkich opowiadań, żadnych rękopisów nie znaleziono. Kiedy anonimowy rękopis powieści dotarł wreszcie do biurka Signory Eleny Craveri (córki filozofa Benedetto Croce), sądziła, że to połączenie kroniki rodzinnej i literackiego pastiszu wyszło spod pióra jakiejś starej panny z arystokratycznego rodu. Z dumy czy skromności Lampedusa nigdy w czasie swoich licznych podróży nie próbował nawet zbliżyć się do środowisk literackich. Numer zawiera ponadto dwa opowiadania, Gordon Mayera, którego pierwsze kroki w literaturze zapowiadają się dość interesująco *(Last Night)*, i młodego prozaika francuskiego, Jacques Serquine'a. W recenzjach dużo pozycji fracuskich, od omówienia dwu książek poświęconych braciom Goncourt, Roberta Balticka, przygotowującego pełne wydanie ich *Dzienników*, oraz przekładu biografii André Billy, aż po Simenona, Genêta, Ionesco i Camusa.

THE TWENTIETH CENTURY (listopad, vol. 168, nr 1005) prezentuje dawno zapowiadany numer specjalny, poświęcony sprawom młodego pokolenia. Nikt z zabierających głos nie ma więcej niż 25 lat. Początkowy zamiar redakcji objęcia ankietą różnych środowisk okazał się w praktyce niewykonalny, ograniczono się więc do absolwentów Cambridge i Oxfordu. W jakim stopniu ten mały wycinek ma reprezentować całość, pozostaje do oceny czytelnika. Cechą najbardziej uderzającą jest brak wszelkich rewelacji; jest to po prostu grzeczne potwierdzenie tego, co się już o młodzieży wie od socjologów, krytyków, w ogóle od starszych. Ich wystąpienia są jakby sparaliżowane jakąś potężną presją z zewnątrz, ich krytyka nie ma ostrza. Są wolni od wszelkiej ideologii, wszelkich „izmów", uwielbiają Salingera *(The Cather in The Rye* osiągnął 180 tysięcy nakładu), zarzucają poezji sztuczność, pragną odrodzenia języka prostego i bezpośredniego. Każda współczesna sztuka wyraża ten sam program minimum: sprowadzenie wszelkich ambicji do zwyczajności i bezpieczeństwa. Poruszone są wszystkie tematy od polityki do sportu, ale nijakość wypowiedzi czyni całą imprezę raczej mało atrakcyjną.

ENCOUNTER (listopad, vol. XV, nr 5). Na wstępie znany ekonomista i krytyk, John Strachey, zamieszcza szkic o literaturze, która jest reakcją przeciw pięciuset latom racjonalizmu i empiryzmu, krótko mówiąc przeciw oświeceniu. We wspólnym tyglu znaleźli się Arthur Koestler, George Orwell, Whittaker Chambers i Borys Pasternak. Dalej Simon Raven pisze o męskiej prostytucji w Londynie jako o stosunkowo mało kłopotliwym sposobie dorobienia sobie paru groszy na pończochy dla narzeczonej. *Tempora mutantur.* Na uwagę zasługuje interesujący szkic Davida Riesmana *(The Uncommitted Generation)* o rzekomej apatii młodego pokolenia. Etykietki: apatia, konformizm, asekuranctwo, „*coolness*", „*beatness*" — zawierają tylko częściową prawdę. Bierna postawa młodzieży wobec odradzających się manii i krucjat jest tylko przejawem rozsądku. Nie są oni bynajmniej apatyczni, jeżeli chodzi o sprawy zasadnicze, stosunki rodzinne czy wydarzenia artystyczne. Objawem naprawdę niepokojącym jest natomiast milcząca rewolucja przeciw pracy, którą traktuje się jako zło konieczne, margines prawdziwego życia. Bernard Williams, profesor filozofii na uniwersytecie w Londynie, omawia książkę innego filozofa, Stuarta Hampshire *(Thouth and Action).* Myślą przewodnią Hampshire'a jest, że zrozumienie historii to klucz do wszystkiego z wyjątkiem pewnych podstawowych cech ludzkiego umysłu. Powyżej jednak tego minimum wszystkie formy, jakie przybiera myśl ludzka, struktura języka, treść pojęć moralnych, style sztuki, muszą być rozumiane historycznie. Hampshire zdobywa się na krok dość niezwykły jak na filozofa, stosuje tę konkluzję również do własnych teorii. *Myśl i działanie* obejmuje szeroki wachlarz zagadnień od istoty języka aż do wolnej woli i moralności. Ogólnie rzecz biorąc, jest to książka antykartezjańska, z widocznymi wpływami Sartre'a i Merleau-Ponty, mimo pewnej szkicowości argumentów zaczepna i pobudzająca do myślenia.

Oryginalną pozycję stanowi miniaturowa antologijka poezji polskiej w tłumaczeniu Burns Singera i Jerzego Pietrkiewicza, w której Mikołaj Sęp-Szarzyński, Bartłomiej Zimorowicz, Zbigniew Morsztyn, Wacław Potocki, Cyprian Norwid, Jan Kasprowicz i Tytus Czyżewski reprezentowani są każdy jednym utworem. Virgil Thomson pisze o najnowszych kierunkach w muzyce ostatniego dziesięciolecia. Artykuł, z góry zastrzegający się przed sądami wartościującymi, obok przeglądu pozycji muzyki dodekafonicznej, konkretnej, serialnej, jako cechę charakterystyczną tego okresu wymienia powrót do formy opery. Felieton teatralny informuje nas o powodzeniu nowej sztuki Terence Rattingana *The Hero of Our Time,* przedstawiającej T. E. Lawrence'a nowemu pokoleniu.

at

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 11, listopad 1960 r. Jednym z głównych działów w każdym numerze pisma jest rubryka *Austriacki pisarz i jego dzieło*. Tym razem redakcja prezentuje Wernera Riemenschmieda, który ukończył 65 lat i należy do najciekawszych autorów starszego pokolenia. Sylwetkę literacką Riemenschmieda, prozaika, liryka i dramaturga, kreśli Ernst Randak. Jego szkic uzupełniony jest fragmentem prozy i wierszem pisarza.

Z liryków drukują swe strofy Felix Braun, Ernst Scheibeleiter i Christine Busta, jedna z najbardziej utalentowanych poetek współczesnej Austrii. Busta, która ukończyła 45 rok życia, debiutowała po drugiej wojnie światowej i ma w swoim dorobku kilka tomików poezji. Z prozy zwraca uwagę nowela serbskiego pisarza Miodraga Bulatovicia pod tytułem *Historia o szczęściu i nieszczęściu*.

Kilka słów należy się esejowi Packa i Schmieda, piszących o wspólnych tendencjach w literaturze i w sztukach plastycznych od początków „moderny". Autorzy podzielili swoją pracę na dwie części. W pierwszej mówią o drugiej połowie XIX stulecia i głównych przemianach w sztuce, wspólnych dla literatury i malarstwa, opierając się na przykładach zaczerpniętych z twórczości Cézanne'a, Flauberta i Mallarmé'go.

Druga część zajmuje się naszym wiekiem. Tutaj jako przykład służy malarstwo Picassa, proza Joyce'a i innych powieściopisarzy oraz liryka Pounda. Szkic przedstawia zjednoczenie czasu i przestrzeni, rozpad zasady kauzalnej, przemiany metafory jako elementu artystycznego, stosunek do tradycji, wreszcie stosunek dzieła sztuki do czytelnika czy też obserwatora.

„Zarówno pisarze, jak i malarze — konkludują autorzy — byli twórcami i rzecznikami szeregu ruchów artystycznych, jak futuryzm, ekspresjonizm, dadaizm czy też surrealizm. Dlatego też rozwój nowoczesnej sztuki najściślej wiąże się z tytułami niektórych czasopism. Te pisma torowały drogę i gromadziły wokoło siebie kręgi awangardowych artystów, malarzy i pisarzy. Ich działalność poza tym znajdowała wyraz w imprezach i odczytach, a także wspólnych wystawach oraz we współpracy z teatrem."

W ostatniej części numeru znajdujemy przegląd teatralnych premier Wiednia i Grazu, recenzje nowości wydawniczych i kronikę kulturalną.

ÖSTERREICH IN GESCHICHTE UND LITERATUR (Wiedeń, Graz), nr 4, ostatni kwartał 1960 r. Pismo zawiera kilka prac z historii i historii sztuki austriackiej oraz dwa studia literackie. Pierwsze z nich to esej o twórczości Enriki Handel-Mazetti, austriackiej powieściopisarki, która zmarła w roku 1955, dożywszy sędziwego wieku 84 lat. Autorem szkicu jest Hans Vogelsang.

Handel-Mazetti była znaną pisarką katolicką, która debiutowała na początku naszego wieku. Jej historyczne powieści osiągały milionowe nakłady, w szczególności *Dziwny rok Meinrada Helmpregera*, którego akcja toczy się w XVIII wieku w Berlinie. Początkowo krytyka zarzucała jej „modernizm", dziś oczywiście jej proza raczej trąci myszką. Handel-Mazetti pisała dużo, przy czym jej dzieła często zdradzały skłonność do elephantiasis, rozrastając się w ogromne cykle.

O ludowym poecie Tyrolu, Josephie Georgu Koflerze, który dzisiaj liczy ponad siedemdziesiąt lat, pisze Hermann Lechner. Kofler, jak można z przytoczonych w numerze wierszy wnioskować, tworzy pod wływem barokowej poezji austriackiej. W jego strofach żyje jeszcze patriarchalny świat starych zagród chłopskich i ich przebrzmiały obyczaj.

Historyk i krytyk literatury Norbert Langer kończy w krótkim artykule dyskusję o sytuacji współczesnego pisarza w Austrii. Polemika ta toczyła się w austriackiej prasie literackiej około dwóch lat, rozlewając się falą goryczy i rozczarowania. Większość uczestników dyskusji skarżyła się na fatalne warunki życia austriackich pisarzy, brak zainteresowania u publiczności i wydawców, niezrozumienie czynników oficjalnych, co w końcu doprowadziło do tego, że utwory austriackich autorów poczęły się ukazywać z reguły w Niemczech lub Szwajcarii. Drugim skutkiem była ucieczka co zdol-

niejszych pisarzy za granicę, przede wszystkim do Niemiec.

Langer twierdzi w swojej konkluzji, że sytuacja nie jest beznadziejna, a jej poprawa wymaga spełnienia trzech warunków: pisarze austriaccy, chcąc zdobyć zaufanie czytelnika, nie powinni uciekać od tematyki austriackiej; wydawcy muszą okazać większą dbałość o autorów; czytelnicy powinni przyznać rodzimym pisarzom prawa nie gorsze niż obcym.

LITERATUR AUS ÖSTERREICH (Wiedeń), nr 5, październik 1960 r. Głównym tematem jest tutaj Karol Kraus, od którego śmierci upływa ćwierć wieku. Świetny krytyk teatralny i felietonista niemiecki Alfred Kerr powiedział kiedyś o Krausie: „Co z niego zostanie? Kilka uroczych igraszek słownych, kilka dobrych dowcipów, kilka złośliwostek". Była to jedna z najbardziej mylnych przepowiedni, na jaką kiedykolwiek krytyk się zdobył. W Niemczech wychodzi teraz ośmiotomowe wydanie dzieł Krausa, literatura o nim rośnie z dnia na dzień, prasa literacka zajmuje się nim bez przerwy.

Pismo drukuje bardzo ciekawy szkic Kurta Benescha o Krausie, omawiający przede wszystkim walkę Krausa o czystość języka i obronę słowa przed spłyceniem w prasie, publicystyce i literaturze. Tutaj nie chodzi o puryzm czy językową pedanterię, sprawa ma bowiem o wiele głębsze znaczenie. Kraus żył pod obsesją „grzechu języka", pod grozą zagłady słowa, które tonęło we frazesie, powodzi biurokratycznego myślenia, gładzizny i wyświechtanej lekkości. Jak dalece Kraus był zasugerowany misterium słowa, niech zaświadczy jego wypowiedź: „Zdanie nigdy nie może odnaleźć spokoju. Oto słowo w nim siedzi, myślę, i już się nie ruszy. Ale już następne podnosi głowę i uśmiecha się do mnie. Trzecie słowo popycha czwarte. Cała klasa mnie przedrzeźnia. Wybiegam; kiedy wracam, znowu wszystko jest spokojne; a gdy wchodzę pomiędzy słowa, hałas wszczyna się na nowo". Albo: „Moja bezradność rośnie w miarę doskonalenia się tego, co piszę. Im bliżej podchodzę do słowa, tym bardziej krwawi ono niby trup w obliczu mordercy".

Po szkicu Benescha następuje wiązanka wypowiedzi o Krausie pisarzy współczesnych mu, krytyków i historyków literatury, oraz wyczerpująca bibliografia dzieł Krausa, wreszcie prac o nim napisanych.

Zeszyt zamyka przegląd repertuaru teatralnego Wiednia i większych miast austriackich, kronika kulturalna, w końcu recenzje książek austriackich autorów.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr 29, listopad 1960 r. Duża ilość recenzji wiedeńskich premier, ciekawe omówienia ważniejszych przedstawień w Niemczech, Anglii (Festiwal Szekspirowski w Stratford), Szwajcarii.

Z zaciekawieniem czyta się felieton o nowościach wydawniczych z zakresu teatru. Tutaj zwraca uwagę informacja o wydaniu dramatu Krausa *Ostatnie dni ludzkości* w oryginalnej wersji z roku 1926. Sztuka ta, jej podtytuł brzmi *Tragedia w pięciu aktach z prologiem i epilogiem*, rozbija wszelkie normy teatru i raczej nadaje się do czytania, gdyż pełne jej odegranie na scenie wymagałoby co najmniej dziesięciu wieczorów.

Artykuł omawia też nowy *Schauspielführer* wydany przez firmę Bertelsmann, podający streszczenie ważniejszych sztuk światowego repertuaru teatralnego. Jest to w ostatnich dwóch latach trzeci i jednocześnie najgorszy przewodnik teatralny, ukazujący się w języku niemieckim. Podobne „przewodniki" wydały przedtem firmy Knaur i Reclam. Książka Reclama jest bez wątpienia najlepsza.

rk

Francja

Listopadowy numer NOUVELLE REVUE FRANÇAISE otwiera krótki, przejmujący ni to poemat, ni to tekst filozoficzny Georges Bataille'a pt. *Strach*. Dalej znajdujemy kartki z dziennika Marcela Jouhandeau, drukowane na tym miejscu w permanencji zabawne krótkie opowiadanka młodego pisarza André Juxtera, a także, o dziwo, bardzo piękne i pozornie tylko

staromodne w formie wiersze pani Dominique Aury, która do rozlicznych swych talentów (jest znakomitą tłumaczką, jeszcze lepszą, choć nader nieobyczajną, powieściopisarką i wreszcie krytykiem z bardzo prawdziwego zdarzenia) dołączyła ostatnio i lirę Orfeusza. W części krytycznej numeru pierwsza część studium Etiemble'a pt. *Aragon i Claudel*, w którym wytrawny ten, ale też i złośliwy krytyk omawia cechy wspólne obu tym wielkim antagonistom w poezji, cech tych doszukując się, i tu leży właśnie perfidia, nie tylko w poetyce. Stały krytyk filmowy *Nouvelle Revue Française* poświęca tym razem cały swój felieton wspaniałemu filmowi Antonioniego *L'Avventura*, stawiając go znacznie wyżej — z czym osobiście sprawozdawca wasz się godzi — niż *Dolce vita* Felliniego.

Nic do zanotowania w listopadowym MERCURE DE FRANCE. Jedno wątlutkie opowiadanko, słabe wiersze, parę zupełnie przypadkowo dobranych tekstów krytycznych. Nawet kronika Nicole Vedrès jakaś bez wyrazu.

Natomiast LA TABLE RONDE uderzyła w listopadzie w wielki dzwon, wydając numer specjalny poświęcony nowemu akademikowi francuskiemu, Henri de Montherlant. Wymarzony to pisarz dla pisma związanego z Opus Dei, bo i reakcyjny, i katolicki, i w miarę (w sprzyjających okolicznościach) faszyzujący. Dwudziestu ośmiu stałych współpracowników pisma rozkłada twórczość Montherlanta na czynniki pierwsze w artykułach pt. *Montherlant i sport, Montherlant i wojna, Montherlant i podróże, Montherlant i Afryka Północna, Montherlant i kryzys powieści, Montherlant krytyk, Montherlant dramaturg, Montherlant moralista*, etc, etc. O kolaboracyjnej jego działalności w latach wojny raczej cicho, tylko jeden, nieśmiało wybielający glejt pióra Léon Pierre Quinta.

Trzydziesty pierwszy numer kwartalnika DIOGÈNE przynosi, wśród innych, nader uczonych, parę zwyczajnie interesujących szkiców. Należy do nich Claude Lévi-Straussa *Problem Niezmiennych w antropologii*, Friedmanna *O reewaluacji współczesnych społeczeństw* oraz Boasa *Tradycja*. Wybitny socjolog francuski Friedmann zapowiada więcej jednak, niż przynosi. W pierwszych słowach swojego artykułu stwierdzając, iż żaden dziewiętnastowieczny system filozoficzny nie jest dziś w stanie zdać sprawy ze skomplikowanych przemian zaszłych w naszym współczesnym świecie, obiecuje, wręcz „prowokujące" (na zapoczątkowanie dyskusji) wnioski. Po czym ogranicza się do powierzchownego bilansu nowych stosunków pomiędzy społeczeństwem współczesnym a konsumentem i społeczeństwem współczesnym a producentem dóbr, bilansu, z którego nic zgoła nie wynika, poza tym, że są one niesłychanie bardziej skomplikowane, niż były. Kończy stwierdzeniem, że nauki społeczne winny zająć się psychosocjologicznym badaniem środowiska technicznego i cywilizacji technicznej. Nie sądzę, by nawet najwięksi dogmatyści mieli coś przeciwko temu.

W listopadowym numerze PREUVES znajdziemy bogaty zestaw materiałów, artykułów i reportaży o Unii Południowo-Afrykańskiej. Szczególnie reportaż François Bondy z kraju „apartheidu" jawnie hołdującego rasistowskiej doktrynie hitleryzmu (z powoływaniem się na źródło) daje wiele do myślenia. Mało się wie na przykład o tym, że poza wszystkimi innymi konsekwencjami polityka apartheidu wpędziła ten najbogatszy kraj Afryki w impas ekonomiczny, którego dowodem niech będzie fakt, że w Durbanie 20% wypadków śmierci wśród dzieci do 12 lat spowodowanych jest przez... niedożywienie. Jack Cope, młody pisarz południowoafrykański wyrażający się w języku angielskim, drukuje w tym numerze dłuższy szkic o literaturach południowo-afrykańskich. Literaturach, jest ich bowiem dwie, literatura w języku angielskim i literatura w języku afrikaans. Ze szczerych jednak jego wywodów wynika, że chociaż istnieją dwie literatury, to wydały dotychczas tylko jedną książkę wartą światowego rozgłosu, mianowicie znaną i u nas powieść Alana Patona *Płacz, ukochany kraju*.

Ostatni numer ESPRIT, zapowiadany od przeszło roku, poświęcony jest problemom seksualnym. Obszerny ten, przeszło trzysta stron liczący, tom może być na tym miejscu jedynie zasygnalizowany. Piszą w nim lekarze, psychiatrzy, filozofowie, księża (księża też

i nawet nienajgłupiej), działacze i działaczki społeczne. Najwięcej miejsca poświęcono w numerze, i nic to zresztą dziwnego, bo rozgorzała w tej chwili we Francji gorąca w tej sprawie dyskusja, sprawom regulacji urodzin i świadomego macierzyństwa. Wszyscy uczestnicy ankiety — bo numer przedstawia się jako jedna wielka ankieta rozpisana wśród autorów — choć w większości katolicy, opowiadają się wyraźnie za regulacją urodzin, z jedynym wyjątkiem dwóch księży, którzy oczywiście musieli wywinąć się unikami. Cały *Journal à plusieurs voix*, dział kronikarsko-felietonowy tego pisma, poświęcony jest aktualnym wydarzeniom związanym z wojną w Algierze, procesem Jeansona, manifestem 121 (który redakcja określa jako „Głos Francji").

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin — NRD), nr 11, listopad 1960 r. Numer rozpoczyna się artykułem naczelnego redaktora, Wolfganga Joho, który kreśli sylwetkę literacką Anny Seghers kończącej lat sześćdziesiąt. Poza tym przeważa proza. A więc fragment powieści Herberta Nachbara i dwa opowiadania debiutantów. Pierwszym z nich jest 23-letni Klaus Schlesinger, autor noweli *Dawid*, poświęconej młodym bojownikom powstania w getcie warszawskim i osnutej na wydarzeniach tego powstania. Bohaterem noweli jest dziewięcioletni chłopak żydowski, który pomaga powstańcom i dostaje się w ręce niemieckich żołnierzy. Drugie opowiadanie, *Rekord przy Drahtstrasse*, napisał robotnik huty stalowej i walcowni Brandenburg. Jest to epizod z życia robotników tego wielkiego obiektu przemysłowego.

Pismo publikuje też fragment powieści zachodnio-niemieckiego prozaika Heinricha Bölla, której tytuł brzmi *Bilard o pół do dziesiątej*. Książka ta należy do najciekawszych powieści niemieckich ostatniego roku i spotkała się z uznaniem w obu państwach niemieckich. Omawia ją w dziale recenzyjnym tego zeszytu Klaus Hermsdorf, który uważa powieść nie tylko za najbardziej dojrzały utwór Bölla, ale i za najwyższe osiągnięcie powojennej epiki zachodnich Niemiec.

Z esejów wypada zwrócić uwagę na rozprawę Georga Maurera, który zajmuje się liryką Johannesa R. Bechera i jej stosunkiem do tradycji literackiej i do dekadencji. Hans Marnette rozważa problem historycznych postaci w scenicznym dramacie, wreszcie Hans Koch w związku ze 140-leciem urodzin Fryderyka Engelsa omawia społeczną i filozoficzną koncepcję kultury Engelsa.

Dział krytyczny zawiera omówienia nowości wydawniczych w NRF i NRD. Numer zamykają noty, polemiki, informacje i przegląd wydarzeń kulturalnych.

AKZENTE (Monachium), nr 5, październik 1960 r. Ciekawa jest wiązanka wierszy, a przede wszystkim cykl poezji Hansa Arpa, głośnego ongiś rzecznika awangardy, dzisiaj już 73-letniego artysty. Arp jest znany w Polsce przede wszystkim jako rzeźbiarz i malarz, nie tłumaczono natomiast u nas jego wierszy, których wydał kilka tomików. Ostatni z nich, *Na jednej nodze*, ukazał się w roku 1955. Arp, który mieszka stale w Bazylei, wszedł do historii literatury jako twórca dadaizmu, wespół z Hugo Ballem i Tristanem Tzarą. Wiersze w tym numerze drukowane nie mają nawet śladu młodzieńczych eksperymentów. Są w formie „spokojne", uderzają szlachetną prostotą, czystością linii, bezpośredniością metaforyki.

Dużo miejsca poświęcono noweli Ameryki Łacińskiej. Jest to właściwie maleńka antologia południowo-amerykańskiej prozy fantastycznej, poprzedzona krótkim wstępem Edith Aron i zaopatrzona notami biograficznymi. Wybór zawiera po dwa opowiadania argentyńskich pisarzy, Marty Mosquara i Julia Cortazara, oraz nowelę Meksykańczyka Octavia Paza. Widać tu wpływ anglosaskiej i niemieckiej prozy fantastycznej, a po części francuskiego surrealizmu. Poza tym odczuwa

się także oddziaływanie Kafki na wyobraźnię współczesnych autorów Ameryki Łacińskiej.

Z niemieckich prozaików ogłaszają swoje utwory przedstawiciele młodej generacji, Reinhard Lettau i Herbert Heckmann. Pierwszy ma zamiłowanie do groteski, w opowiadaniu drugiego główną rolę gra monolog wewnętrzny.

NEUE DEUTSCHE HETTE (Gütersloh), nr 75, październik 1960 r. Dział prozy wypełniają dwie nowele: Siegfrieda Lenza *Obojętny* i duńskiego pisarza Karla Bjarnhofa *Obraz*. Herbert von Borch ogłasza rozdział książki o Stanach Zjednoczonych, która niebawem wyjdzie z druku. Fragment opisuje obyczajowość erotyczną współczesnej Ameryki. Rainer Wuthenow drukuje reportaż o Japonii.

Najciekawszą pozycją numeru jest szkic Teodora W. Adorna pod tytułem *Sztuka bez wzorów*. Autor należy do najznakomitszych teoretyków sztuki i filozofów niemieckich i ma w swoim dorobku wiele dzieł z zakresu teorii literatury, muzyki i sztuk plastycznych. Kto zajrzy do pamiętnika Tomasza Manna *Jak powstał „Doktor Faustus"*, ten przekona się o olbrzymim wpływie, jaki Adorno wywarł na tę powieść we wszystkich jej partiach dotyczących muzyki, opisu instrumentacji i budowy poszczególnych utworów muzycznych, wreszcie rozwoju artystycznego Adriana Leverkühna. Jedna z głównych postaci tej książki, nauczyciel Adriana, Kretzschmar, jest swobodnym i stylizowanym portretem Adorna.

Adorno wypowiada się w swoim szkicu przeciwko możliwości sformułowania „ogólno-normatywnej" estetyki. Zwolennikami takiej estetyki są, jego zdaniem, przeciwnicy nowoczesnej, eksperymentalnej sztuki, która wydaje się im wewnętrznie rozdarta, odpychająca, niezrozumiała, zamurowana w wieży z kości słoniowej. Twierdzą oni, że współczesne społeczeństwo nie tworzy już jednolitego organizmu i przypomina chaos, dlatego też przynajmniej sztuka powinna zachować duchowy ład, rządzący się jasno sprecyzowaną normą estetyki, czyli „stylem" odpowiadającym epoce.

Adorno uważa ten pogląd za fałszywy, wywodząc, że wielka sztuka nigdy nie objawiała się w zgodności dzieła z powszechnie przyjętym stylem. „Mamy prawo przypuszczać — twierdzi Adorno — że i w przeszłości najwybitniejsze utwory nie powstawały w owej błogosławionej jedności z całością, która sugeruje stylistyczną uległość. Tylko pozornie wielkie dzieła artystyczne przeszłości wydają się zwarte i po prostu identyczne ze swoim językiem. W istocie rzeczy są one sferą, w której toczy się konflikt pomiędzy przepisaną normą a tym, co szuka sobie nowego wyrazu... Prawdą jest, że wielkie dzieła sztuki przeszłości nie były możliwe bez stylu, ale też prawdą jest, że równocześnie zawsze zwracały się przeciwko stylowi. Styl żywił siły produktywne i zarazem je krępował. Jeśli w dzisiejszej muzyce zdecydowanie występuje na jaw dysonans, aby w końcu usunąć konsonans, a tym samym i pojęcie dysonansu, to można wykazać, że od wielu stuleci dysonans nęcił kompozytorów jako możliwość wypowiedzenia uciskanego subiektywizmu, cierpień zadanych przez niewolę, prawdy o istniejącym nieładzie... Zdanie Paula Valéry, że poszukiwanie najlepszego w nowych wartościach sztuki odpowiada zawsze starej potrzebie, ma wciąż jeszcze głęboki sens..."

STREIT—ZEIT—SCHRIFT (Frankfurt nad Menem), drugie półrocze 1960 r. Długo trzeba było czekać na ten numer rzadko ukazującego się czasopisma, które odtąd będzie wychodziło co pół roku. Zeszyt jest poświęcony ciekawemu problemowi, manieryzmowi i manierze w literaturze. Manieryzm — ten termin ma swoją ojczyznę w Niemczech, gdzie oznaczano nim wszystko, co w sztuce powstało pomiędzy Odrodzeniem a barokiem. Ostatnio często dyskutuje się w Niemczech na ten temat, zwłaszcza od ukazania się w minionym roku książki Gustava René Hockego pod tytułem *Manierismus in der Literatur*. Pojęcie manieryzmu jest u Hockego bardzo szerokie i obejmuje w gruncie rzeczy wszystko, co antyklasyczne. W ten sposób Hocke zaliczył do manieryzmu całą awangardową lirykę i prozę XX wieku, a więc i Kafkę, i Joyce'a, i lirykę surrealizmu, i futuryzm, i dziesiątki innych szkół i kierunków.

Z Hockem polemizuje w niniejszym numerze Fritz Unsinger, który prowadzi nas z deszczu pod rynnę. Wedle Unsingera manieryzm jest wszelkiego

rodzaju epigonizmem, literacką modą naśladującą dzieła wielkich mistrzów lub wielkie odkrycia literackie. Tak więc Unsinger oddając w pełni hołd geniuszowi Joyce'a nazywa manieryzmem naśladownictwa jego dzieła. „Książka ta — czytamy o *Ulissesie* — stała się modą, a ta moda stworzyła manieryzm, który ogarnął niby powódź całą kulę ziemską." Po niej monolog wewnętrzny stał się „prawdziwą chorobą, jaka dotknęła nawet takich pisarzy, którzy wcale nie myśleli o tym, by pójść za modą". Konkluzja: „Takimi prymitywnymi środkami nie tworzy się nowej sztuki, lecz starą nudę". To samo dotyczy eksperymentów z czasem i rozbijania akcji opowiadania.

Oczywiście gniew Unsingera na imitatorów lub partaczy literackich jest usprawiedliwiony, natomiast utożsamianie manieryzmu z epigoństwem nie ma uzasadnienia, gdyż są to dwa różne zjawiska, choć czasami istnieje między nimi związek. Chodzi i to, by manieryzm nie przekształcił się we frazes, przy którego pomocy łatwo kuć broń przeciwko nowym poszukiwaniom w sztuce.

Pismo zawiera poza tym dużą ilość małych nowel i wierszy najmłodszego pokolenia literackiego. Bogactwo form i pomysłów jest zaskakujące, choć wiele z tych utworów nosi jeszcze ślady eksperymentowania. W każdym razie widać, że Horst Bingel, redaktor tego ciekawego periodyku, z powodzeniem usiłuje urozmaicić jego treść i układ.

DIE KULTUR (Monachium), nr 157, listopad 1960 r. Mniej tu esejów, uczonych rozpraw i fachowych studiów, ale za to miesięcznik utrzymuje kontakt z powszednim życiem, dbając o miejsce pisarza na ziemi, wśród spraw, z którymi codziennie się spotyka. A więc dominują tu kwestie polityki, zagadnienia społeczne, obyczajowe, moralne — rzecz jasna zawsze z literaturą w ten lub ów sposób związane.

Ludwik Henze zwraca uwagę na niebezpieczeństwo nowego wynalazku „taniej bomby atomowej", dokonanego przez niemieckich uczonych. Niemcy — powiada autor — dosyć już zła wyrządzili światu i samym sobie, toteż powinni trzymać się z dala od wszelkiego rodzaju broni „taniej" czy „drogiej", a całą energię skierować ku wynalazkom, które ułatwią ludziom życie, a nie umieranie.

Szerokim echem odbija się na łamach pisma sprawa francuskiego apelu przeciwko wojnie algierskiej i represji, które rząd francuski zastosował wobec francuskich intelektualistów. Jak z wypowiedzi niemieckich pisarzy wynika, nie jest to kwestia, która dotyczy tylko Francuzów, albowiem sprawa wolności sumienia oraz swobody myśli i słowa jest przede wszystkim aktualna w Niemczech zachodnich. Dlatego też redakcja ogłasza apel solidaryzujący się z akcją intelektualistów francuskich i protestujący przeciwko pogwałcaniu swobód demokratycznych. Inicjatorem apelu jest prozaik Hans Werner Richter, dalej pisarze — Hans Magnus Enzensberger, Heinz von Cramer oraz uczony i filozof Robert Jungk. Pod apelem widnieją nazwiska 86 pisarzy, reżyserów, aktorów, muzyków, malarzy i myślicieli niemieckich; wśród nich bardziej znani to: Stefan Anders, Boris Blacher, Heinrich Böll, Max Born, Milo Dor, Günther Eich, Leonhard Frank, Albrecht Goes, Oskar Maria Graf, Walter Hasenclever, Walter Jens, Erich Kästner, Hans Hellmut Kirst, Hans Erich Nossack, Erwin Piscator, Hans Werner Richter, Wolfgang Weyrauch.

Urozmaicenie numeru stanowią: obszerny przegląd wydarzeń teatralnych, recenzje nowości wydawniczych, relacja z jesiennego zebrania literackiej „Grupy 47", kronika kulturalna, noty i polemiki.

rk

CHICAGO REVIEW (vol. 4, nr 14). Jest to pismo na bardzo wysokim poziomie. Bieżący numer zawiera cztery eseje, z których co najmniej dwa wymagają dużego oczytania teoretycznego. „Gęsty" szkic Paula Westa *(The Fear of Possibility: American Myth and French Mimesis)* to summa wiedzy o kłopotach humanisty, pisarza, intelektualisty. Kłopot polega na tym, że od kiedy stało się jasne, że wysiłek umysłu i wynalazczości służy polityce siły, humaniście pozostał świat jego *sensibilité*. W ten sposób powstaje nowy estetyzm, który przybiera różne formy: ucieczki w sztukę (typowym przykładem muzeum bez ścian Malraux czy samowystarczalna egzegeza nowego krytycyzmu), pocieszającego teoretyzowania, igrania z rozpaczą (Hemingway, Ernst Jünger i Sartre), obsesji na temat własnej identyczności w egzystencjalizmie wszystkich odmian i do pewnego stopnia w demagogii beatników. Ten neoestetyzm polega na przyjmowaniu rzeczy wtórnych jako rzeczy z pierwszej ręki, normalny zabieg literacki. Rozmyślanie nie tyle służy bliższemu kontaktowi z rzeczywistością, ile jest celem samym w sobie, wygodnym *huit clos* spekulacji. Im bardziej człowiek poznaje życie, tym mniej odważa się o nim myśleć, im mniej myśli, tym bardziej jest zmuszony do niego powrócić po zmysłową ucieczkę, im głębiej brnie w eskapizm, tym silniej odczuwa powab i winę życia kontemplacyjnego. Rozdrażniona wrażliwość zwraca się przeciw sobie samej i dla zwalczenia lęku przed możliwościami życia wymyśla teorie.

Autor rozwodzi się nad dwiema szkołami: mitu i egzystencjalizmu, których zresztą, jego zdaniem, nie dzieli nawet różnica zasad, ale nasilenia. Tam, gdzie amerykańska mitologia nadaje niemal apostolski sens powołaniu (nie mającemu nic wspólnego z kultem nagiego doświadczenia amerykańskich pisarzy), egzystencjalizm proponuje spekulatywne poczucie działania. Gdzie Amerykanie podkreślają całkowitą niezależność intelektualisty i jego problemów od osobistego poczucia identyczności, druga strona ofiarowuje staranne opracowanie równie minimalnego państewka, egzystencji. Tam, gdzie Amerykanie dostarczają pociechy humanistycznej dyscypliny (nowego krytycyzmu czy mitu), wersja francuska spieszy z magiczną abstrakcją esencji. Na dłuższą metę, konkluduje autor, obie wersje są czysto literackie i z tego punktu widzenia trudno rozpatrywać ich prawdziwość. Może wszystko, co mogą ofiarować, to mądra pasywność. Przytoczony cytat z Gorza najlepiej ilustruje tę sytuację: „Rzeczywistość naszych »niewinnych« intencji zaprowadziła nas tam, gdzie wcale nie chcieliśmy się znaleźć. Nigdy nie robimy tego, co chcemy, lecz to, co postanowili inni ludzie i historia, że powinniśmy robić. Pomiędzy intelektualistą, który uchyla się od tego ryzyka, odosabnia się i pragnie własnej bezczynności, a tymi, co z dobrych pobudek i pobożnych życzeń uchylają się od rzeczywistości, którą w istocie stworzyli, lecz której czują się więźniami, musi być znaleziona droga.

Zygmunt Adamczewski, profesor filozofii w Montanie, pisze dużą rozprawę pt. *Refleksje o samobójstwie*, rozpatrując to zagadnienie na szerokim tle różnych systemów prawniczych i filozoficznych. Hans Morgenthau, autor wielu książek o sprawach międzynarodowych, w szkicu *Socjalny kryzys w Ameryce* poddaje cały obecny system druzgocącej krytyce. Morgenthau pisze o bezgranicznym hedonizmie społeczeństwa amerykańskiego, które pragnie zachować *status quo* za wszelką cenę, co prowadzi do niebywałego marnotrawstwa (ciekawe, że słowa tego użył Chruszczow, kiedy w czasie wizyty w Stanach pokazano mu zatłoczone autostrady w San Francisco). Marnotrawstwo nie ogranicza się tylko do dziedziny handlu i przemysłu, dotknięte jest nim rolnictwo, szkolnictwo, cały irracjonalny system amerykański, aby produkować więcej i więcej. Produkcja dla samej produkcji jest zaprzeczeniem istotnych celów Ameryki, wolności i równości. Brak obiektywnych kryteriów, które nadałyby życiu sens. Religia straciła zainteresowanie złem i dobrem. Filozofia chroni się w metodologiczne lub semantyczne kruczki albo dostarcza ideologicznej afirmacji dla

status quo. Tragedia straciła klucz do rozumienia i rozwiązywania ludzkiego losu, stąd albo nieutulony pesymizm Eugena O'Neilla, albo chorobliwe rozdzielanie włosa na czworo Tennessee Williamsa. Trudno o bardziej katastroficzny obraz. Rosnąca fala samokrytycyzmu w Ameryce przybiera z każdym miesiącem na sile. Wreszcie *last but not least* w tej serii dużych szkiców: Alfred Werner, postać znana w środowisku historyków sztuki, w interesujący sposób zestawia legendę Berensona z jego realnymi osiągnięciami.

Ostatni numer EVERGREEN REVIEW (wrzesień—październik, vol. 4, nr 14) jak zwykle żywy, urozmaicony, międzynarodowy. Duża rozmaitość prozy; obok opowiadania współczesnego pisarza amerykańskiego, Douglasa Woolfa, o dawcy krwi *(Bank Day)*, realistyczny obrazek z życia wsi tureckiej Yasar Kemala *(The Baby)* i fragment prozy Samuela Becketta *(From an Unabandoned Work)*, pisany bez żadnej interpunkcji, w formie wersetów. Pozycją niezwykle oryginalną jest sztuka japońska *Kanjincho*, osnuta na tradycyjnym konflikcie obowiązku i honoru. Sztuka ta w ciągu stuleci, jako stały repertuar teatru Noh, podlegała kolejnym ewolucjom. W obecnej wersji została napisana w 1840 roku przez Namiki Gohei II dla wielkiego aktora Kabuki Ichikaw Danjuro VII. Właśnie ta skrócona wersja grana była przez wielką grupę teatralną Kabuki w czasie zeszłorocznego tournée po Stanach. Poza tym John Wain drukuje drugą część autobiograficznego eseju, w dziale zaś sprawozdawczym omówienie filmu Berta Sterna *Jazz on a Summer's Day* i książki o Brechcie Martina Esslina oraz wywiad z beatnikiem, Gregory Corso. Numer zdobią barwne reprodukcje abstrakcyjnych obrazów Philipa Gustona, który jako jeden z czterech reprezentował amerykańską sztukę na tegorocznym Biennale w Wenecji.

at

Związek Radziecki

Październikowy NOWYJ MIR przynosi jak zwykle sporą porcję godnej odnotowania prozy. Oprócz zakończenia nowej powieści Mikołaja Dubowa *Ostra próba*, o której wspominaliśmy w ostatnim przeglądzie, znajdujemy w miesięczniku opowiadania Weniamina Kawierina z cyklu *Nieznany przyjaciel*. Są to utwory oparte na materiale autobiograficznym, których akcja rozgrywa się w okresie pierwszej wojny światowej i rewolucji. Ten niewątpliwie udany cykl nowelistyczny jest w jakimś stopniu charakterystyczny dla zwrotu w kierunku mniejszych form prozatorskich, który daje się zauważyć w literaturze radzieckiej.

W tym samym numerze Ilja Erenburg publikuje ostatnią część pierwszego tomu swych wspomnień *Ludzie, lata, życie*.

Poezję reprezentują tym razem w *Nowym Mirze* wiersze poetów ukraińskich; Włodzimierza Sosiury, Maksyma Rylskiego, Andrzeja Małyszko i Leonida Pierwomajskiego.

Dział *W świecie sztuki* zamieszcza obszerną rozprawę krytyczną Włodzimierza Sappaka *Telewizja 1960*, poświęconą analizie niedociągnięć i sukcesów telewizji radzieckiej, a także rozważaniom nad kryteriami estetycznymi w telewizji. Artykuł Sappaka świadczy wyraźnie, że młoda gałąź sztuki telewizyjnej nastręcza już dzisiaj wiele trudnych problemów, których rozwiązanie wymagać będzie dłuższego czasu.

Z pozostałych pozycji warto wymienić esej I. Raczuka *Aleksander Dowżenko jako pisarz*, fragment pracy B. Mejłacha *Ucieczka i śmierć Lwa Tołstoja* oraz obszerną recenzję E. Dobina o *Prozie artystycznej* Wiktora Szkłowskiego, której polski przekład przygotowuje do druku PIW.

Numer zamykają zapowiedzi wydawnicze na rok 1961. Oto kilka szczególnie interesujących. Konstanty Fiedin złożył w redakcji *Nowego Mira* powieść *Ognisko*. Georgij Bakłanow, autor *Piędzi ziemi*, zamierza opublikować w przyszłym roku powieść *Lipiec 1941 roku*.

Emanuel Kazakiewicz ukończył powieść pod tytułem *Nowe czasy*. Aleksander Bek przygotowuje do druku powieść *Rezerwa generała Panfiłowa*, która stanowi kontynuację *Szosy Wołokołamskiej*. Ponadto w miesięczniku ukażą się: sztuka Wiery Panowej *Pożegnanie białych nocy*, opowiadania Weniamina Kawierina, Wiktora Niekrasowa, Izraela Mettera, Jurija Nagibina, Mikołaja Dubowa, Czingiza Ajmatowa, Jefima Dorosza i Siergieja Antonowa.

Październikowy OKTIABR przynosi *Skok na południe* Konstantego Paustowskiego. „Książka ta — jak pisze w nocie wstępnej autor — jest piątym kolejnym tomem autobiograficznego cyklu *Opowieść o dzieciństwie*. Wypadło mi w niej »zgodnie z rozwojem wypadków scenicznych« opuścić Rosję i przenieść akcję na dalekie południe— na Kaukaz."

W *Skoku na południe*, podobnie jak w poprzednich tomach cyklu autobiograficznego, nurt pamiętnikarski przeplata się z licznymi dygresjami lirycznymi. Czytelnika polskiego, który już niejednokrotnie spotykał się z dowodami sympatii autora do Polski i jej kultury, zainteresują z pewnością partie utworu poświęcone Zygmuntowi Waliszewskiemu. Paustowski zapoznał się po raz pierwszy z jego twórczością w ówczesnym Tyflisie, w rodzinie Zdaniewiczów, która posiadała liczne rysunki i obrazy wybitnego polskiego artysty.

W dziale poezji zwraca przede wszystkim uwagę wiersz Andrzeja Wozniesieńskiego *Pożar w Akademii Architektury*, niezbyt fortunnie przełożony w jednym z ostatnich numerów *Współczesności*. Ciekawy formalnie utwór, nawiązujący do poszukiwań poetyckich lat dwudziestych i trzydziestych, wydaje się potwierdzać nadzieje, jakie w młodym poecie pokłada krytyka. Oprócz Wozniesienskiego nowe wiersze zamieszczają Wiktor Koczetkow i Aleksiej Markow.

W dziale krytyki warto wymienić obszerny esej M. Chrapczenko poświęcony *Wojnie i pokojowi* Lwa Tołstoja.

Wśród recenzji znajdujemy m. in. nader przychylne omówienie tomiku wierszy utalentowanego poety D. Samojłowa *Bliskie kraje* (Raisa Orłowa i Lew Kopielew: *Poezja dobrych uczuć*). W majowym numerze *Twórczości* drukowaliśmy wiersz tego poety poświęcony Powstaniu Warszawskiemu.

ZNAMIA przynosi w ostatnim numerze dokończenie powieści Wiery Kietlińskiej *Inaczej żyć nie warto*. Utwór ten, który ukazywał się w miesięczniku od czerwcowego numeru począwszy, pozostawia po sobie uczucie pewnego rozczarowania. Ciekawy wątek — losy grupy ludzi związanych z historią wynalazku rewolucjonizującego dotychczasowe metody wydobycia węgla — gubi się w licznych dłużyznach i nadbudówkach kompozycyjnych. Nie znajdujemy w powieści ani szerszego spojrzenia na lata przedwojenne, w których rozwija się akcja, ani też interesująco nakreślonych sylwetek ludzkich. Pasjonująca tematyka inteligencji technicznej, która odgrywa tak poważną rolę w życiu Związku Radzieckiego, nie znalazła tu, niestety, wyrazu artystycznego.

W dziale prozy znajdujemy ponadto dwie króciutkie nowelki Wiktora Drauńskiego, zręcznie i z humorem piszącego o dzieciach, oraz opowiadanie Williama Faulknera *Wybraniec ludu*.

Najbardziej ważką pozycją październikowego numeru miesięcznika są niewątpliwie wspomnienia Sergiusza Eisensteina, poprzedzone słowem wstępnym Sergiusza Jutkiewicza. Wielki artysta zaczął je pisać po ataku sercowym, na parę lat przed śmiercią. Jest to kopalnia nie tylko faktów i wydarzeń z historii filmu i twórczości autora, lecz także frapujących rozważań na temat sztuki współczesnej. *Stronice życia* — tak bowiem są zatytułowane wspomnienia Eisensteina — powinny jak najszybciej ukazać się w przekładzie polskim.

MOSKWA rozpoczęła druk powieści Lwa Nikulina *Tchórz*. Akcja pierwszej części powieści rozgrywa się we Francji, bohaterem zaś utworu jest syn rosyjskiego rewolucjonisty, emigranta politycznego, człowiek o nader skomplikowanej biografii. Miesięcznik przynosi także ostatni odcinek powieści ukraińskiego prozaika Ołesia Gonczara — *Człowiek i broń*.

W dziale poezji Wasyl Żurawlow drukuje swój poemat *Wiosna nad Jenisejem*.

Redakcja *Moskwy* jak zwykle zamieszcza w numerze reprodukcje prac współczesnych radzieckich artystów plastyków. Tym razem są to interesujące obrazy i rzeźby — dzieła pisarzy Włodzimierza Massa i Wiktora Gonczarowa, eksponowane niedawno w

Centralnym Domu Literatów w Moskwie.

Leningradzka NEWA rozpoczęła druk powieści prozaika starszego pokolenia, Mikołaja Brykina, *Na froncie wschodnim są zmiany*, opisującej wydarzenia historyczne, które doprowadziły do wybuchu Rewolucji Październikowej.

W tym samym numerze znajdujemy nową sztukę naszego niedawnego gościa Sergiusza Michałkowa *Ostrożnie, opadają liście! (Osiem scen z życia)*. Jest to studium obyczajowe, poświęcone problematyce współczesnej rodziny. W utworze tym autor wykorzystał pewne motywy swej wcześniejszej sztuki— *Stracony dom*.

INOSTRANNAJA LITIERATURA poświęca październikowy numer sprawom młodzieży i młodym twórcom. W dziale prozy centralne miejsce zajmują utwory czterech młodych prozaików: *Zielona dal* Jana Prochazki, *Most* Manfreda Gregora, opowiadania Jacka Kerouaca z tomu *Na drodze* oraz *Leopard* jamajskiego pisarza Victora Reida.

Poezja reprezentowana jest w miesięczniku przez wiersze młodych poetów włoskich (Andrea Camilleri, Elio Pagliarini, Aldo Severini i Else Totti) i bułgarskich (Lubomir Lewczew, Sław Karasławow, Damian Damianow, Nikoła Bojadżijew i Władimir Baszew).

Inostrannaja Litieratura zamieszcza także wypowiedzi wybitnych pisarzy i działaczy kulturalnych starszego pokolenia na temat młodzieży, jej dążeń i pragnień życiowych oraz stenogram dyskusji *Młody człowiek połowy XX wieku w literaturze i w życiu*, która odbyła się w redakcji miesięcznika.

Z poloników znajdujemy w numerze fragment wspomnień Stanisława Gajka *Promieniści* oraz wypowiedź Ignacego Witza: *Młodzi mają niecierpliwe serca*.

zf

POZNAŃSKI FESTIWAL POEZJI

Tegoroczny poznański Festiwal Młodej Poezji świadczy o trwałości i żywotności tej instytucji kulturalnej. Już po raz czwarty Poznań, miasto słynące ze swoich cnót pozytywistycznych, był przez dwa dni ośrodkiem artystycznego fermentu. Około stu, a może nawet stu dwudziestu poetów przybyłych niemal z całej Polski (zwracała uwagę nieobecność Wrocławia) napełniło go wrzawą. Dwudniowa dyskusja w nowym ratuszu, liczne spotkania, konkursy i wieczory poezji, sądząc ze sprawozdań miejscowej prasy, były dla Poznania przeżyciem. Trzeba dodać, że młodzież tutejsza, nie tylko ta poetycka, skupiająca się wokół „Wierzbaka", ale młodzież w ogóle, uniwersytecka i licealna, jest wyjątkowo uczulona na sprawy poezji. Spotkania z poetami, tłumne, żywiołowe, miały atmosferę zainteresowania, podniecenia nawet. Książka laureata nagrody Festiwalu, *Lumpenezje* Mariana Grześczaka, została w ciągu godziny wyczerpana i sam byłem świadkiem, jak stawała się przedmiotem czarnorynkowych targów.

Tegoroczny Festiwal w porównaniu z zeszłorocznym był tłumniejszy i ciekawszy. Szerszy miał zasięg organizacyjny. Dwa solidne, na bardzo wysokim poziomie referaty (Jana Józefa Lipskiego i Jerzego Kmity) na temat racjonalizmu we współczesnej poezji mogłyby z powodzeniem otworzyć zjazd poetów w największych centralach artystycznych świata. Narzekano trochę na nie w dyskusji, ale w tych narzekaniach słyszałem raczej nieprzygotowanie dyskutantów. Szkoda istotnie, jak to zauważono na sali, że tezy referatów nie zostały uczestnikom przesłane razem z zaproszeniem na Festiwal. Wiedzieliby, co ich czeka, i przygotowaliby się albo nie przygotowali odpowiednio. Dlatego też dyskusja była raczej ścieraniem się temperamentów (i urazów niekiedy). Oczywiście szkoda, ale przecież każde ścieranie się jest cenne, wnosi życie, pobudza itd.

Jak w roku zeszłym, tak i w tym roku punktem zapalnym dyskusji, jej centralną sprawą była poetyka awangardy, przede wszystkim poetyka Przybosia. Ciągle więc jest najmłodsza, ciągle budzi sprzeciw, zgodnie, jak wiadomo, z intencją jej twórcy. Sprzeciwiano się więc jej jak za najlepszych czasów *Linii*. Sprzeciw ten jednak miał charakter tradycyjny. Mieczysław Jastrun atakował ją ze swoich, znanych przecież szeroko, pozycji, Jan Śpiewak — ze swoich, a Marian Piechal ze swoich. Te pozycje są już jednak niemal historyczne. Nie było natomiast oczekiwanego i przez Przybosia, i — myślę — przez większość zebranych sprzeciwu nowości. Nie przeciwstawiono nowych idei poetyckich, nowych racji wyobraźni. I nie bez kozery. W Poznaniu nie było tych przedstawicieli młodej poezji, którzy oderwali się od awangardy i przez przeciwstawienie się jej torują poezji drogę naprzód. Byli co prawda, milczący niestety, Stanisław Czycz, Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński, nieobecni jednak byli tacy przedstawiciele nowości, jak Miron Białoszewski, Swen Czachorowski, Jerzy Harasymowicz, Zbigniew

Herbert, Tymoteusz Karpowicz i Tadeusz Różewicz.

Na intelektualnym poziomie dyskusji zaważyła jednak najbardziej nieobecność krytyki. Byli poeci teoretyzujący, zapewne. Ale krytyka poetycka jest dziedziną sama dla siebie. Niejednostronna wyobraźniowo, pełniąca funkcje analityczne i postulujące, formułuje teoretyczne perspektywy, wyznacza punkty do ataku, sygnalizuje mielizny. Krytyka poetycka, krytyka prawdziwa, karmi się wartościami sztuki, a nie przymierza ich do koniunkturalnych frazesów. Mamy przecież taką krytykę. Niestety nie było jej w Poznaniu. Nieobecni bowiem byli Jan Błoński, Michał Głowiński, Jerzy Kwiatkowski, Jan Prokop, Artur Sandauer, Janusz Sławiński, Andrzej Stawar i Kazimierz Wyka. I ta nieobecność dała się bardzo silnie odczuć w Poznaniu.

Festiwal więc, jak wszystko na świecie, ma swoje aktywa i pasywa. To jest nieuniknione. Ważne jednak, że jest. Jak nie stanowił w latach minionych, tak nie stanowi dziś i nie będzie stanowił jutro o życiu i obliczu naszej poezji. Jest trochę przypadkowym, trochę zorganizowanym spotkaniem, na którym tak czy inaczej, ale o poezji się mówi. A poezja tego potrzebuje. Myślę, że tę potrzebę odczuwa już miasto Festiwalu, Poznań. Bo jakby Poznań wyglądał bez Festiwalu?

zb

DNI KULTURY FRANCUSKIEJ

W drugiej połowie października ub. r. odbyły się w Polsce Dni Kultury Francuskiej. W Polsce, nie w Warszawie, bo ta dotychczas raczej kameralna impreza objęła w tym roku swym zasięgiem wiele miast Polski. Uczestniczył w niej jak zwykle Kraków, ale Wrocław, z okazji inauguracji katedry romanistyki na tamtejszym uniwersytecie, zorganizował u siebie coś w rodzaju sesji wyjazdowej całej imprezy, a odczyty i spotkania z gośćmi francuskimi miały miejsce w Poznaniu, Gdańsku, Lublinie. Dni Kultury Francuskiej w Polsce i Polskiej we Francji odbywają się już — jak wspominano — od lat paru, objęte są bowiem polsko-francuską umową kulturalną, o ile jednak staraliśmy się zapewniać naszym dniom we Francji jak najszerszy zasięg, o tyle dni francuskie w Polsce ograniczały się w zasadzie do Warszawy i przebiegały bez większego echa. Z tym większą radością należy powitać fakt, że w tym roku tak wspaniale je „obesłano". Takiego zjazdu gwiazd pierwszej wielkości francuskiej nauki, literatury i sztuki nie oglądaliśmy chyba od czasów Wrocławskiego Kongresu Intelektualistów w 1948 roku. Ograniczając się do naszej, humanistycznej tylko, dziedziny wymienić należy dwóch wybitnych poetów francuskich, Jean Cocteau i Pierre Emmanuela, dyrektora Ecole Normale Supérieure, filozofa Jean Hyppolite'a, jednego z największych ekonomistów francuskich, Alfreda Sauvy, profesorów Sorbony Jean Fabre'a i Jean Bourrilly, obydwu wielce zasłużonych sprawie kultury polskiej, dwóch (obok Jean Cocteau) reżyserów filmowych, Albert Lamorisse'a i Marcel Ichaca, wreszcie Jacques Fauveta, editorialistę *Le Monde*. W dziedzinie nauk ścisłych ranga przybyłych do nas w gościnę uczonych była podobna, a pedagogika francuska wystąpiła w zwartej delegacji o wspaniałym składzie. „Okupacja francuska", jak mówiono w Warszawie, trwała dwa tygodnie i spowodowała aż za duże zagęszczenie imprez, gdyż nie można było należycie wykorzystać pobytu tylu znamienitych gości. Nie można było chodzić na wszystkie filmy, słuchać wszystkich odczytów, spotykać się z wszystkimi — choćby nawet najbardziej nas interesującymi — gośćmi. Jedna bodaj muzyka leżała odłogiem, choć Francuzi mają w niej dziś niemało do powiedzenia (Boulez, Messiaen, muzyka konkretna etc.).

Przyjęcie, jakie publiczność polska zgotowała naszym przyjaciołom Francuzom, zdumiało tych nawet, którzy, nie pierwszy raz będąc w Polsce, wiedzieli, jak wielką i niekłamaną sympatią cieszy się u nas ten kraj. Nawet oni bowiem przypuszczali, że trudne dni, jakie Francja obecnie przeżywa, i niezrozumiałe dla świata (jak i dla wielu Francuzów) jej posunięcia polityczne zrażą i zniechęcą publiczność polską, zaważą obojętnością na przebiegu tych dni. Ale były to Dni Kultury Francuskiej, nie zaś Dni Polityki Francuskiej w Algierii. Publiczność polska potrafiła przeprowadzić rozróżnienie, ułatwione zresztą paru ostatnio ogłoszonymi we Francji manifestami, pre-

cyzującymi dostatecznie stanowisko twórców kultury wobec wojny w Algierii.

Ostatnie Dni Kultury Francuskiej były manifestacją wiernej, lecz nie ślepej przyjaźni dla Francji. Mamy nadzieję, że zapoczątkują one tradycję świetnych, dorocznych biesiad kulturalnych, poświęconych pogłębianiu znajomości i przyjaźni między naszymi narodami. Ale może także stać się inaczej, bo przyjaźń nasza nie będzie nigdy ślepa. W kraju tym, gdzie słowa kultura francuska były zawsze niemal tautologią — tak dalece słowo Francja znaczyło kultura, a słowo kultura Francja — przyjaciele Francji nigdy nie zgodzą się na to, by nazwa tego kraju miała im się kojarzyć z najbardziej zohydzoną ideologią dwudziestego wieku, z faszyzmem.

jl

„LA QUINZAINE FRANÇAISE"

W październiku 1960 roku „Dni Francuskie" w Polsce dały okazję do osobistego zapoznania się z kilku pisarzami. Przyjechał najpierw Jean Cocteau, co prawda jako twórca i realizator filmu. Ale nie podobna tych spraw od siebie tak bardzo oddzielić; Cocteau ma wielkie ambicje filmowe, pisze scenariusze, reżyseruje, czuwa nad montażem, a nawet gra. Ale przecież jest przede wszystkim — poetą i dramaturgiem. Zwalczany przez surrealistów, nie lubiany podobno przez Apollinaire'a, odegrał jednak niewątpliwą rolę w rozwoju francuskiej, a może i europejskiej awangardy. Cocteau mawia, że poetą jest ten, kto dąży do głębokiej i istotnej przemiany w ludzkich przyzwyczajeniach; owa zmiana jest także w jakimś sensie — programem surrealizmu. Ale zwolennicy Bretona interesują się głównie podświadomością, system swój opierają na założeniach zbliżonych do „psychologii głębi"; Cocteau sądzi, że poeta powinien „ujarzmiać w sobie cząstkę właściwego mu szaleństwa". Otóż „ujarzmianie" to może się dokonać jedynie na powierzchni, a nie „w głębinach" świadomości. Samo ujarzmianie jest bowiem aktem woli, czyli racjonalnego wyboru. Cocteau chce więc „ujmować w karby" to, co surrealiści gotowi by pozostawić swobodnej i pełnej grze instynktu. Dlatego mówi twórca *Maszyny piekielnej* o „algebraicznej" czy „matematycznej" funkcji poety.

Drugim naszym gościem podczas tegorocznych „Dni Francuskich" był dobry znajomy krakowian i warszawiaków, obecnie profesor literatury polskiej na Sorbonie, Jean Bourrilly. Z pobytem tego pisarza i uczonego złączona została wzruszająca uroczystość. Bourrilly otrzymał nagrodę polskiego Penclubu za świetne swe przekłady poezji i dramatów Słowackiego. Czytelnicy *Twórczości* znają już jeden rozdział z książki Bourrilly'ego o młodości Juliusza Słowackiego, która się stała podstawą tezy naukowej bronionej na Sorbonie. W Penclubie, po otrzymaniu nagrody, wygłosił Bourrilly odczyt o *Balladynie*, nad którą pracuje i którą przełożył. Warto podkreślić, że zdaniem Bourrilly'ego *Balladyna* jest jednym ze szczytów dramatu romantycznego w Europie, a jej struktura dramatyczna zaskakuje „polifonicznością" i psychologiczną nowoczesnością.

Trzeci nasz gość w czasie „Quinzaine" to poeta i eseista, Pierre Emmanuel. W Instytucie Badań Literackich odbył się jego odczyt, o pomyśle i realizacji— niezwykłych. W dzieje współczesnej poezji francuskiej i ostatnich 16 lat (od chwili „Libération") została przez Emmanuela „wpisana" historia francuskiej świadomości, począwszy od nadziei, jakie zbudziło wyzwolenie pookupacyjne. Saint-John Perse napisał wtedy poemat *Les Pluies*, który Emmanuel uważa za metaforę o jasnym sensie. Ulewy są aktem zniszczenia, katastrofą. Zarazem jednak „obmywają" one świat z brudu. Twórca *Les Pluies* spodziewał się, że kataklizmy okupacyjne w jakiś sposób oczyszczą życie francuskie i europejskie. Nadeszły jednak potem czasy tragicznych i gorzkich rozczarowań. Szereg wstrząsających tekstów poetyckich dawało im wymowny wyraz. Ale zwolna w tych powikłaniach i zawodach, niepokojach i lękach — zaczął się zarysowywać początek nowej, odrodzonej i niepowstrzymanej nadziei. Gorący żar zaangażowania, jaki zawarł w tym wykładzie Emmanuel, zrobił na słuchaczach wrażenie ogromne. Wrażenie to pięknie ujął w króciutkim francuskim przemówieniu końcowym — prof. Kazimierz Wyka.

W. N.

ZUZANNA RABSKA
(1882 — 1960)

Odchodzą ostatni przedstawiciele piśmiennictwa i kultury pierwszego czterdziestolecia naszego wieku. Dnia 23 października rb. zmarła Zuzanna Rabska, nestorka naszych literatek, którą od jej wymierającego już pokolenia odróżniał fakt największego rozkwitu jej umysłowości właśnie w ostatnich latach i miesiącach jej życia.

Urodzona w 1882 roku, jako córka zasłużonego historyka Warszawy, Aleksandra Kraushara, i Jadwigi z Bersohnów, ofiarnej działaczki w zakresie tzw. „tajnego nauczania" w czasach polakożerczej działalności Hurki i Apuchtina, wyrosła w duchu gorącego i nieustępliwego patriotyzmu z jednej strony, z drugiej — w tej atmosferze humanistycznego estetyzmu, która nadawała ton pewnym kulturalnym i towarzyskim kołom ówczesnej Warszawy.

W środowisku nieco cieplarnianym rozkwitała młodzieńcza, choć przedwcześnie dojrzała twórczość Zuzanny Rabskiej, pozbawiona elementów buntu, tego przysłowiowego *„Drang und Sturmperiode"*, w prozie hołdująca psychologizmowi i modnej wówczas nastrojowości, w poezji — parnasizmowi i symbolizmowi. Tak powstały zbiorki nowel: *Ręka Fatmy, Grzech młodości, Miniatura, Listy miłosne*, i poezji: *Miłość mówi, Magia książki, W płonącym lesie, Książka a wojna, Sonety warszawskie*, z których jeden — *Powązki* — powtórzyła *Stolica* już po śmierci autorki. Są to utwory kontemplacyjne, powstałe niejako w cieniu Maeterlincka, a na marginesie Młodej Polski.

Dziecię wieku uległo jednak wprędce praktycznym zapotrzebowaniom chwili, zużytkowując zasoby swego intelektu i wyobraźni na polu piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży. Wśród licznych jej prac w tym dziale *(Młodość w niewoli, Miłość Urszuli Orlikówny, Dziecko wojny, Przygody Grypsa w zburzonej Warszawie)* wybijają się książki *Tajemnice Łazienek, Baśnie kaszubskie, Godzina prawdy*. Książka pierwsza miała kilka wydań, a w ostatnich czasach autorka rozwinęła jeden z jej rozdziałów: *Ania w Łazienkach*, w nową kompozycję, przystosowaną do wymagań dzisiejszych, ale już pozbawioną dawnego uroku.

Osobny, bogaty dział dorobku piśmienniczego Zuzanny Rabskiej stanowią jej przekłady wierszem i prozą z francuskiego i włoskiego.

Dziedzicznie obciążona umiłowaniem pięknych ksiąg po dziadku Bersohnie, zbieraczu rzadkich iluminowanych dzieł, Rabska była zapaloną bibliofilką, posiadała piękną kolekcję ekslibrisów, mocno przetrzebioną przez wojnę, należała do Towarzystwa Bibliofilów, a w Polsce Ludowej do Towarzystwa Przyjaciół Książki.

„Z perspektywy lat patrzę na moje życie jak na wielką przygodę wśród książek" — pisze w ostatnim swoim dziele *Moje życie z książką*. Zawarła w nim sumę bogatych wspomnień nie tyle o książkach, co o ludziach z książką związanych, a było ich bardzo wielu, wszystko przyjaciele jej rodziców, a później i jej samej. Dzięki wrodzonym talentom towarzyskim umiała ich gromadzić w ciągu długich lat dawniej w swym salonie w bocznym skrzydle pałacu Raczyńskich, ostatnio w skromnym, ale pełnym ocalonych pamiątek pokoiku na Saskiej Kępie.

Wraz z nią zeszła do grobu ta gorliwie przez nią pielęgnowana szczątkowa forma życia towarzyskiego i kulturalnego dawnej Warszawy...

Stefania Podhorska-Okołów

Z WARSZTATU NORWIDOLOGA

Pasjonujący odczyt o Norwidzie i pracach nad wydaniami jego dzieł wygłosił 28 października, staraniem Towarzystwa Przyjaciół Książki, najwybitniejszy w chwili obecnej norwidolog, Juliusz W. Gomulicki. Szereg faktów przytoczonych przez prelegenta przykuło uwagę słuchaczy. Warto je na pewno zanotować.

W listopadzie 1862 roku wielka lipska firma wydawnicza Brockhausa zamówiła u Norwida tom wierszy; firma ta sama się zwróciła do nie znanego we własnym kraju poety i nawet mu zapłaciła. W Lipsku panowały na pewno nastroje polonofilskie (choćby ze względów antypruskich). Sytuacja polityczna kraju i Europy mogła się przyczynić do zwrócenia uwagi na polskie-

go poetę. W każdym razie już wtedy zaczyna się owo zagraniczne zainteresowanie wielkim artystą, któremu obecnie — jak stwierdził Gomulicki — sporo uwagi poświęcają niektóre koła włoskie i angielskie.

Sprawa druga. W 1897 roku w pewnej lipskiej bibliotece tom wierszy Norwida wpadł w ręce Miriama. Młodopolski krytyk i poeta tak się zapalił do tych nikomu nie znanych wierszy, że zapomniał o świecie; dopiero woźny musiał mu przypominać o godzinie zamknięcia biblioteki. Od tej chwili poświęcił Miriam blisko pół wieku dla twórcy *Promethidiona*, wyrzekł się nawet z tego powodu własnej twórczości, podporządkował ją umiłowanemu poecie. Gomulicki jest niestrudzony w przypominaniu tych zasług, nie zawsze docenianych. Ale już 11 lat wcześniej (w 1886), a w trzy lata po śmierci wielkiego poety, pierwszym jego propagatorem stał się ojciec naszego obecnego norwidologa, Wiktor Gomulicki. Pamięci i zachętom ojca, portretowi Norwida, który nad biurkiem pisarza był zawieszony, oraz teczce ojcowskiej z norwidowskimi materiałami zawdzięcza pan Juliusz pewne pobudki i inspiracje dla swych prac, prowadzonych od lat kilkudziesięciu.

Jak wiadomo, plakietka norwidowska, przygotowana przez Juliusza Gomulickiego w konspiracji, ukazała się — dosłownie w przeddzień powstania 1944 roku. Kilka egzemplarzy zdołano jednak uratować. W przyszłym roku ukaże się w Państwowym Instytucie Wydawniczym nowe wydanie *Vademecum*, w krytycznym opracowaniu prof. Gomulickiego. Na drugie półrocze 1961 roku przygotowuje nasz badacz tom *Nowych okruchów literackich*, zawierający 74 jeszcze nie drukowane wiersze i nieznaną komedię. W 1962 roku ukażą się w PIW-ie 3 tomy *Dzieł* Norwida, z komentarzami. Wreszcie w 1963 roku zapoczątkowana zostanie pomnikowa 12-tomowa pełna edycja *Dzieł* Norwidowskich.

Zebraniu norwidowskiemu przewodniczył prof. Mieczysław Brahmer, słowo wstępne wygłosił prof. Jan Zygmunt Jakubowski. Niektóre wiersze Norwida (przeważnie dotychczas nie znane, m.in. urywek przekładu *Boskiej Komedii*) pięknie recytowała Elżbieta Barszczewska. W dyskusji przedstawicielka wydawnictwa oświadczyła, że prace edycyjne nad Norwidem nie będą w żadnym wypadku zależne od sytuacji na rynku papierniczym, a Adam Mauersberger rzucił piękną myśl, by stworzyć tak potrzebny Fundusz Norwidowski.

Gdyśmy wychodzili, brzmiało nam w uszach zdanie Norwida, świadczące, jak dobrze uświadamiał on sobie własną rolę awangardową: „Żyję w XIX stuleciu, a mówię językiem — wieku XX-go!"

W. N.

POD HITLEROWSKIM TERROREM

Październikowy numer *Twórczości* zamieścił fragment ciekawej pracy, którą Lesław M. Bartelski poświęcił młodej polskiej literaturze konspiracyjnej, rodzącej się pod hitlerowskim terrorem. Na ten sam temat mówił Bartelski na wieczorze literackim, zorganizowanym przez warszawski oddział Związku Literatów oraz Wydział Kultury Stołecznej Rady Narodowej. Przed oczyma naszymi przewinęły się sylwetki Krzysztofa Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego, Wacława Bojarskiego i kilku innych wybitnych twórców z rocznika 1920 i 1921, którzy zginęli w walce o Ojczyznę, zanim ukończyli 25 lat. Bartelski mówił pięknie, wywołując głębokie wrażenie. Wywody jego ilustrowała znakomita recytacja Wojciecha Siemiona. Jest rzeczą pewną, że ów niezwykły rozdział historii polskiego piśmiennictwa, który nie tylko atramentem, ale i krwią napisany został w warunkach z niczym nieporównywalnych, zasługuje na naszą najwyższą uwagę i pamięć, na dokładne zbadanie i zapisanie faktów, ocenę zjawisk i prądów, oddanie sprawiedliwości wielu świetnym talentom. Francuzi dawno już poświęcili wiele prac swemu życiu literackiemu z okresu *Résistance*, twórczości René Chara, Camusa, Vercorsa, Aragona, Eluarda, Duhamela, Mauriaca, Elsy Triolet... Podobnie stało się i w innych krajach. A chociaż u nas terror był szczególnie krwawy i za wszystko płaciło się życiem dosłownym, życie literackie, życie duchowe nie zamarło. Warto zacytować przytoczone przez Bartelskiego fakty stosunkowo wysokich nakładów, w jakich ukazywały się tomiki tajnie publikowanych

wierszy. A także to, że w pismach literackich (oczywiście konspiracyjnych) ukazywały się regularnie recenzje poświęcone tym tomom.

W. N.

WŁOSKIE POLONICUM

Fala zainteresowania w świecie polską literaturą niesie także poezję współczesną. Znana np. jest aktywność w NRF Karla Dedeciusa. Ten poważny tłumacz polskiej literatury (przełożył m.in. *Na wsi wesele* Marii Dąbrowskiej), który ma w dorobku piękny wybór przekładów poezji polskiej *Lektion der Stille*, pracuje nad obszerną antologią naszej liryki współczesnej. We Włoszech olbrzymią, sześćsetstronicową antologię poezji od Staffa po współczesnych przygotowuje florencki slawista, profesor Carlo Verdiani. To są zainteresowania trwałe, prace dużego kalibru. Te prace i te zainteresowania jednak promieniują jeszcze. Poezja polska zyskuje coraz nowych przyjaciół. Obecnie mamy do odnotowania ciekawą włoską pozycję poetycką. Drugi, jesienny numer neapolitańskiego kwartalnika (objętość *Twórczości*) *Tempo di Letteratura* przynosi specjalnie dla tego pisma napisany szkic Przybosia *(Nowe tendencje w polskiej poezji współczesnej)* oraz wiązkę przekładów dokonanych przez Nice Contieri. Rzecz cenna sama w sobie, ale cenna także przez formę prezentacji. Utwory poetów polskich (Peipera, Przybosia, Bieńkowskiego, Różewicza, Białoszewskiego i Brzękowskiego) są podane dwujęzycznie. Nasuwa się przy okazji uwaga: taka forma prezentacji poezji, coraz szerzej stosowana w świecie, powinna być regułą.

ski

JESZCZE O „MONOLOGU WEWNĘTRZNYM"

Interesująca rozprawa Steinerta, która była relacjonowana w *Twórczości**, wymaga pewnego uzupełnienia. Podając cenne przypomnienie prekursora Joyce'a nie sprawdzono, że Edouard Dujardin (1861—1949) był również autorem pracy teoretycznej, pt. *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain.* Książka ta, wydana w Paryżu u A. Messeina w roku 1931, utrwala odczyty wygłoszone rok przedtem na identyczny temat w Marburgu, Berlinie i Lipsku. Praca ta zresztą nie jest nieznana i zapomniana. Wspomniał o niej przed dwudziestu laty znany czeski estetyk i teoretyk literatury, J. Mukařovský, w swoim studium o języku poetyckim, podaje ją w bibliografii autor najnowszej książki o stylu nowoczesnej prozy czeskiej, L. Doležal.

Książka Dujardina jest napisana bardzo inteligentnie mimo koniecznego charakteru autoreklamy. Ujmuje, i to lepiej chyba, wiele współczesnych nam myśli Steinerta, referowanych w tymże numerze *Twórczości***.

Dujardin nie przedstawia siebie jako genialnego wynalazcy chwytu niedostępnego dla innych. Genezę „monologu wewnętrznego" upatruje w tendencjach epoki symbolistycznej, tych samych, które doprowadziły do rozluźnienia wersyfikacji, do rozkwitu wiersza wolnego, wskazuje na niewątpliwy wpływ muzyki, zwłaszcza muzyki wagnerowskiej, z której przenoszono na teren literatury luźne wiązanie motywów przewodnich. W literaturze taki sposób kształtowania służył odbiciu przedlogicznego charakteru najbardziej intymnych przeżyć. Analogicznie, jak wiersz wolny i monolog wewnętrzny, z ducha tej samej epoki powstali Bergson i Freud, później na tejże linii będą leżały eksperymenty surrealistów.

Powieść Dujardina *Les Lauriers sont coupés* (1887) nie uzyskała wielkiego rozgłosu czytelniczego, choć miała drugie wydanie wraz z innymi dziełami. Dopiero deklaracja Joyce'a, że w niej znalazł formułę rewelacyjnego zabiegu, zwróciła uwagę krytyków. Dujardin widzi kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Mimo że w logice rozwoju literatury zaistniały już warunki, aby takie dzieło powstało, nie było jeszcze warunków dla właściwej recepcji — krytycy zarzucali książce prze-

* *Dujardin, Joyce i monolog wewnętrzny, Twórczość* 10/1960, str. 164—166.

** at. *Ucieczka od słowa*, str. 178—180.

skoki myślowe. Co prawda, znalazły się również, choć nieliczne, głosy zdradzające pozytywny stosunek do nowości. Nadto język powieści był przesadnie symbolistyczny (jeśli Heppenstall pisze, że powieść nie była utworem symbolistycznym, prawdopodobnie korzystał z późniejszych wydań, poprawionych przez autora). Wreszcie dedykacja Racine'owi prawdopodobnie zbiła krytykę z tropu, odczytano to jako hołd złożony klasycyzmowi. Mimo to sprawa nie przeszła nie zauważona przez pisarzy. W r. 1899 Gaubert, według Dujardina, pisze *Flore d'éveil* ze śladami monologu wewnętrznego, a bohater utworu czyta *Les Lauriers sont coupés*. Około 1901—1903 książkę czyta Joyce, który potem, chyba nie tylko przez przekorę, będzie poszukiwał autora i publicznie oddawał mu priorytet. Tłumacz, popularyzator i naśladowca Joyce'a, Valéry Larbaud, szukał również dalszej genezy monologu wewnętrznego, ale Dujardin przekonywająco dowodzi, że w podanych przez niego przypadkach można mówić o monologu psychologicznym, dramatycznym czy intymnym, ale nie o monologu wewnętrznym, takim jak u Joyce'a i Dujardina. Polega on bowiem nie na wzięciu za temat opisu jakichś procesów życia wewnętrznego, lecz na z a b i e g u polegającym na ich bezpośrednim oddawaniu. A oto pełna definicja Dujardina (str. 59): „Monolog wewnętrzny w poezji to mowa bez słuchacza, nie wygłoszona, przez którą postać wyraża swoje najtajniejsze myśli, mowa najbliższa nieświadomego, poprzedzająca wszelkie uporządkowanie logiczne, to jest powstająca w jego stadium zaczątkowym, uformowana przez zdania niezależne, sprowadzone do minimum składniowego w sposób sprawiający wrażenie przypadkowości".

Zresztą Dujardin w subtelny sposób widzi cele artyzmu w tej pozornej przypadkowości stylizacyjnej. W związku z tym krytycznie się wyraża o niektórych zwolennikach *„écriture mécanique"*, którym wydaje się czasem „jakoby wystarczyło przedstawić zupełnego paralityka, aby zmiażdżyć Racine'a i Moliera!" (str. 70).

W związku z bardzo nieraz szerokim i mylnym używaniem terminu „mowa pozornie zależna" warto przestrzec przed stosowaniem go do tak pojętego „monologu wewnętrznego". Jest to „mowa" myślna w pierwszej osobie, a więc należąca do mowy niezależnej, tyle że zwykle bez jej sygnałów graficznych. Podobną stylizacyjnie wypowiedź w trzeciej osobie, używaną m. in. przez córkę pisarza, Marie Dujardin, nazywa on *„monologue intérieur indirect"*.

Na zakończenie można powtórzyć za autorem cytat z Giraudoux (*Juliette ou pays des hommes*, 1924): *„ce qui intriguait Paris en ce moment, ce n'était certes pas la mort, c'était le monologue intérieur"*.

Wojciech Górny

CURIOSUM

Życie Warszawy jest tym pismem codziennym, które najwięcej uwagi poświęca zjawiskom kultury, a książkom przede wszystkim. Są tam starannie odnotowywane nowości, nierzadko z oceną informującą, zamieszczane recenzje, nie mówiąc już o stałej *Gawędzie o książkach* naszego naczelnego. Polityka redakcyjna *Życia Warszawy* jest przejrzysta: zbliżyć książkę do czytelnika, zachęcić do jej przeczytania. Ze zdumieniem więc można było znaleźć w rubryce *Post scriptum kulturalne* recenzję odstraszającą od książki wartościowej. *Wiadomości o stylach* Władysława Witwickiego zostały potraktowane jako curiosum. Recenzent swój stosunek do wartościowego dzieła zbyt sobie uprościł. Ocenę ograniczył do wynotowania błędów drukarskich. Żebyż je sam znalazł! Wtedy szukając przeczytałby książkę i stwierdził jej olbrzymią — mimo takich czy innych usterek — użyteczność. Ale nie! Przeczytał tylko dołączoną do książki kartkę błędów dostrzeżonych i wykpił ich ilość. Nie bronię wydawnictwa („Wiedza Powszechna") ani korekty. Oczywiście lepiej, żeby tych błędów nie było. Doskonałości jednak nie ma na świecie. Błędy drukarskie, niestety, były, są i będą. Trzeba z nimi wojować tak jednak, aby nie zabić książki. Obawiam się bowiem, że wydawnictwa, chcąc w przyszłości unikać takich napaści, w ogóle nie będą błędów sygnalizowały. Recenzent nie będzie miał nie tylko tematu do krytyki, ale nawet nie domyśli się, że np. zamiast Hastepsut powinno być Haczepsut. Bo osta-

tecznie czym jest kartka z błędami dostrzeżonymi w druku? Chyba jednak dowodem solidności. Dowodem wstydliwym, ale jednak.

Jedno jest w każdym razie pewne. Taka recenzja książki Władysława Witwickiego, jaka się ukazała w *Życiu Warszawy*, czytelników jej nie zjedna. Któż bowiem sięgnie po nią, jeśli została zaprezentowana jako żerowisko błędów. Błędy są do tego, żeby je sygnalizować i naprawiać. Proponuję sympatycznemu *Życiu Warszawy* naprawę błędu, który sygnalizuję, to znaczy zamieszczenie poważnej recenzji o zasługującej na to książce Władysława Witwickiego *Wiadomości o stylach*.

b

AUSTRIACKIE GADANIE

Wielce Szanowny Panie Redaktorze,

Od pewnego czasu ukazują się w prasie krajowej wzmianki o tym, jakobym, pisząc wstęp do zamieszczonych w majowym numerze *Preuves* nowel Brunona Schulza, nazwał pisarza tego „Austriakiem". M. in. p. Jerzy Kwiatkowski pisze w 10-tym numerze *Twórczości*, że „wystąpiłem ostatnio jak CK-krytyk, zapoznając Francuzów z Austriakiem Brunonem Schulzem", anonimowy zaś pan „e" donosi w dziale *Not* o tym samym, kończąc swój wywód ironicznym okrzykiem: „Niech żyje propaganda literatury polskiej za granicą!"

Otóż we wzmiankowanym wstępie zestawiam Schulza z Kafką, „tym drugim Austriakiem z pochodzenia" *(cet autre Autrichien de naissance)*. Dla każdego, kto zna choć trochę pojęcia prawne francuskie, jest jasne, że wyrażenie to oznacza człowieka, który się urodził jako obywatel austriacki. Podobnie „Français" oznacza po francusku nie rasę ani język, lecz jedynie obywatelstwo. W tym sensie Schulz, ur. w 1892 r., jest oczywiście „Austriakiem z pochodzenia". O tym, że jest Polakiem, wspominam w tymże wstępie gdzie indziej.

Zastanawia mnie jednak co innego. Dzieła Schulza, zapomniane i nie wydawane od lat dwudziestu, ukazały się z moim wstępem w 1956 r. głównie dzięki Henryka Voglera, ówczesnego redaktora Wydawnictwa Literackiego, i moim wysiłkom. Odkąd w 1959 r. wyjechałem do Francji, zaczęły się ukazywać we francuskich pismach opowiadania tego pisarza, poprzedzane moimi wstępami. Z jakim rezultatem, o tym niech świadczy fakt, że dzieła Schulza mają się ukazać pod moją redakcją w „Collection des Lettres Nouvelles", w ślad za tym w Niemczech i we Włoszech, oraz że krytyka francuska określa odkrycie tego pisarza jako wielkie wydarzenie 1959 r. Tego wszystkiego jednak prasa nasza jakoś nie zauważyła; zauważyła natomiast, że nazwałem go w jednym ze wstępów „Austriakiem z pochodzenia", czym zresztą — w myśl pojęć francuskich — był rzeczywiście.

Niech żyje uczciwość naszej krytyki literackiej!

Artur Sandauer

OD REDAKCJI

Raz jeszcze przeczytaliśmy uważnie wstęp Sandauera do nowel Brunona Schulza zamieszczony w *Preuves*. Przykro nam bardzo, ale ani tam, ani „gdzie indziej" nie jest *expressis verbis* napisane, że Schulz był Polakiem i pisał po polsku. Owszem, pisze Sandauer, że dopiero w 1956 roku dzieła jego doczekały się wznowienia w Polsce, ale tak samo, w tym samym okresie, był wznowiony w Polsce np. Kafka, „ów drugi obywatel austriacki", o którym jednak wiadomo, że pisał po niemiecku. Skąd czytelnik francuski ma wiedzieć, że z Schulzem rzecz miała się inaczej?

Tyle co do meritum sprawy. Ale

Sandauera zastanawia nieuczciwość polskiej krytyki literackiej. Nie dostrzegła ona bowiem następujących rzeczy:

a) wydania, dzięki wysiłkom Sandauera i z jego wstępem, dzieł Schulza w 1956 roku (nieprawda, były dziesiątki recenzji, podnoszące jego zasługi).

b) opublikowania jego staraniem opowiadań Schulza w dwóch pismach francuskich (nieprawda, o opowiadaniu drukowanym w *Lettres Nouvelles* pisaliśmy w przeglądzie prasy francuskiej, a wstęp do nowel drukowanych w *Preuves* jest przecież przedmiotem niniejszej polemiki).

c) tego, że dzieła Schulza mają się ukazać we Francji, Niemczech i Włoszech istotnie nie dostrzegła, bo niby jak miała dostrzec, skoro dopiero mają?

Stąd wniosek, że nie należy utożsamiać zbyt pochopnie własnego roztargnienia z cudzą nieuczciwością.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

JULIUSZ SŁOWACKI. Z serii „Poeci Polscy". Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 142, 2 nl. 1 kln.

Konopnicka Maria — *Opowiadania.* Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 246, 3 nl.

— *Z przeszłości.* Fragmenty dramatyczne. Wstęp i opracowanie Mariana Dobrowolskiego. Opracowanie graficzne: Ryszard Dudziecki. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960; str. 140, 4 nl.

Kraszewski Józef Ignacy — *DZIEŁA. Wielki nieznajomy. Obrazy naszych czasów.* Powieść w dwóch tomach. Tom I. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 413, 3 nl.

MARIA KONOPNICKA. Z serii „Poeci Polscy". Opracowanie graficzne Andrzeja Heidricha. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 143, 3 nl.

Orkan Władysław — *DZIEŁA. Pomór.* Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 191, 1 nl.

Orzeszkowa Eliza — *Bene nati.* „Biblioteka Powszechna". Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 190, 2 nl.

Sieroszewski Wacław — *DZIEŁA. Korea. (Klucz Dalekiego Wschodu).* Okładkę i obwolutę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 357, 3 nl.

Poezja

Brandstaetter Roman — *Pieśń o moim Chrystusie.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 47, 5 nl.

Gałczyński Konstanty Ildefons *DZIEŁA.* V. Przekłady i uzupełnienia. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 746, 4 nl.

Jęczmyk Janusz — *Seledynowe słonie.* Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 55, 1 nl.

Nowicki Franciszek — *Wybór poezji.* Wyboru dokonała, wstępem, przypisami i notą wydawcy opatrzyła Maria Podraza-Kwiatkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 109, 3 nl.

O pasterzach, Maurach, damach. Hiszpańskie romance. Wybrała i przełożyła Zofia Szleyen. Drzeworytami zdobiła Maria Hiszpańska-Neuman. Okładkę i stronę tytułową projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 85, 3 nl.

Pałosz Andrzej — *Wierszami witam wiosnę.* Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Pax", 1960; str. 80, 2 nl.

Rymkiewicz Aleksander — *Faryzeusze i patroni.* Poezje. Okładkę i kartę tytułową projektowała Krystyna Stasiak. Warszawa, „Pax", 1960; str. 172, 4 nl.

Sito Jerzy S. — *Zdjęcie z koła.* Okładkę projektowała Krystyna Dąbrowska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 85, 3 nl.

Śpiewak Jan — *Dialogi naiwne.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 85, 3 nl.

Wirpsza Witold — *Mały gatunek.* Obwolutę projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 101, 3 nl.

Proza

Anderson Marian — *Panie mój, co za poranek.* Autobiografia. Przełożyła Olga Łada. Słowo wstępne: Zdzisław Sierpiński. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1960; str. 299, 5 nl.

Anonim z XVI wieku — *Sprawiedliwe wyroki sędziego Pao-kunga.* Tłumaczył Tadeusz Zbikowski. Obwolutę i kartę tytułową projektował Mieczysław Ko-

walczyk. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 205, 3 nl.

Aragon Louis — *Wielki tydzień*. Tłum. Jadwiga Dmochowska. Wiersze tłumaczył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 709, 5 nl.

Borchert Wolfgang — *Pod drzwiami*. Przełożyli Edwin Herbert, Egon Naganowski. Wstęp napisał Andrzej Wirth. Projekt obwoluty i tłoczeń Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 468, 6 nl.

Boruń Krzysztof — *Antyświat i inne opowiadania fantastyczno-naukowe*. Okładka, karta tytułowa i karty śródtytułowe: Władysław Brykczyński. Warszawa, „Wiedza Powszechna", 1960, wydanie I; str. 269, 3 nl.

Bradbury Ray — *451° Fahrenheita*. Tłumaczył Adam Kaska. Projekt obwoluty: Roman Cieślewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 180, 4 nl.

Chamiec Jadwiga — *Złamana szpada*. Powieść historyczna. *Żelaznych wrót* część III. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa. „Czytelnik", 1960; str. 292, 4 nl.

Chesterton Gilbert K. — *Poeta i wariaci*. Przełożyła Zofia Sroczyńska. Okładkę i kartę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Ilustrowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1960; str. 222, 2 nl.

Cooper James Fenimore — *Pionierowie*. Wiersze tłumaczył Włodzimierz Lewik. Ilustrował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie IV; str. 355, 1 nl.

Creanga Ion — *Wspomnienia z dzieciństwa*. Przełożyła Danuta Bieńkowska. Okładkę i ilustracje projektował Jerzy Srokowski. Posłowie i przypisy Danuty Bieńkowskiej. Wiersze przełożył Adam Wayda. Warszawa. „Iskry", 1960; str. 90, 2 nl, 1 knl.

Czechow Antoni — *DZIEŁA. X. Utwory sceniczne*. Tłumaczyli Irena Bajkowska, Natalia Gałczyńska, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Jerzy Pomianowski, Artur Sandauer. Jerzy Wyszomirski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 804, 6 nl.

Dygat Stanisław — *Pożegnania*. Projekt obwoluty wykonał Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 196, 4 nl.

Garnett David — *Róże miłości*. Tłumaczyła Krystyna Tarnowska. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 175, 1 nl.

Gruda Eugeniusz — *Jeden z wielu*. Obwolutę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 245, 3 nl.

Kawalec Julian — *Blizny*. Okładkę projektowała Bożena Rogowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 124, 4 nl.

Kuprin Aleksander — *Bransoletka z granatów*. Przełożyli: Ziemowit Fedecki, Wanda Grodzieńska, Jerzy Litwiniuk, Halina Olszewska, Seweryn Pollak. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 466, 2 nl.

Lepecki Mieczysław — *W selwasach Paragwaju*. Okładka i karta tytułowa: Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Wiedza Powszechna", 1960, wydanie I; str. 294, 2 nl.

Łażecznikow Iwan — *Pałac z lodu*. Tłumaczyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Jerzy Kępkiewicz. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 444, 4 nl.

Machalski Franciszek — *Wędrówki irańskie*. Okładka: Jerzy Kępkiewicz. Karty: tytułowa i śródtytułowe: J. Cz. Bieniek. Warszawa, „Wiedza Powszechna", 1960, wydanie I; str. 396, 4 nl.

Mann Tomasz — *Doktor Faustus*. Przełożyli Maria Kurecka i Witold Wirpsza. Projekt obwoluty, tłoczeń i karty tytułowej Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 668, 4 nl, 1 knl.

Mellvig Folke — *Strzały w Kalmarze*. Przełożył ze szwedzkiego Zygmunt Łanowski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 270, 2 nl.

Neff Vladimir — *Małżeństwa z rozsądku*. Z czeskiego tłumaczyła Maria Erhardtowa. Obwolutę projektował Tadeusz Michaluk. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 465, 3 nl.

Rittner Tadeusz — *Nowele*. Obwolutę projektował Józef Wilkoń. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 314, 2 nl.

Opowieści z dreszczykiem. Noc druga. Wybrał i opracował Maxim Lieber. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 601, 3 nl.

Palman W. — *Więźniowie krateru*. Przełożyła Marta Okołów-Podhorska. Ilustrował Aleksander Winnicki. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 250. 6 nl.

Stępowski Tadeusz — *Nie łatwo jest kochać*. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 364, 4 nl.

Szczygielski Zenon — *Zapiski zza marginesu*. Przedmowa: Stanisław R. Dobrowolski. Okładkę i obwolutę projektowała Monika Morysińska. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 107, 1 nl.

Sztajnert Bernard — *Tajemnica Maksa Hellera*. Obwolutę projektował Krystyn Zieliński. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960; str. 116, 4 nl.

Tolkien J. R. R. — *Hobbit czyli tam i z powrotem*. Przełożyła Maria Skibniewska. Całość opracował graficznie Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1960, wydanie I; str. 374, 2 nl, 3 mapki.

Wat Aleksander — *Bezrobotny Lucyfer*. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa „Czytelnik". 1960; str. 134, 2 nl.

Zalewski Witold — *Ranny w lesie*. Obwolutę, okładkę i kartę tytułową projektował Cezary Nerwiński. Warszawa. Wydawnictwo MON, 1960; str. 123, 1 nl.

— *Widok żółtej rzeki*. Okładkę projektował Mieczysław Kowalczyk. Ilustrował Leon Michalski. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 139, 5 nl.

Pamiętniki, wspomnienia

Bułat Wojciech — *Strajk studencki w Warszawie w 1917 roku*. Przełożyła Danuta Bieńkowska. Okładkę i ilustracje projektował Jerzy Srokowski. Posłowie i przypisy Danuty Bieńkowskiej. Wiersze przełożył Adam Wayda. Warszawa, „Iskry", 1960; str. 90, 2 nl. 1 kln.

Klimaszewski Tadeusz — *Verbrennungskommando Warschau*. Obwolutę projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 170, 2 nl.

Malczewski Rafał — *Pępek świata. Wspomnienia o Zakopanem*. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 175, 5 nl.

Pamiętniki emigrantów. 1878—1958. Przedmowa Kazimierza Koźniewskiego. Warszawa, „Czytelnik", 1960, wydanie I; str. 924, 4 nl, 1 knl.

LITERATURA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Alecowić Mira — *Żegnaj wielka tajemnico*. Przełożył z języka serbochorwackiego Bronisław Cirlić. Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 182, 2 nl, 1 knl.

Bechlerowa Helena — *W konwaliowej gospodzie*. Ilustrował Zdzisław Witwicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 38.

Berna Paul — *Tajemniczy grajek*. Tłumaczyła z języka francuskiego Janina Karczmarewicz. Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 188, 4 nl.

Centkiewiczowie Alina i Czesław — *Odarpi syn Egigwy*. Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 121, 3 nl.

— *Opowieści spod bieguna*. Ilustrował Roman Owidzki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 144, 4 nl.

Chodzi, chodzi baj po ścianie. Wiersze i kołysanki. Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 43.

Chü Pao Chen — *Zarozumiały tygrysek*. Ilustrował Andrzej Strumiłło, Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 16.

Dębska Kazimiera — *Kwiaty matki*. Ilustrował Ludwik Maciąg. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 158, 2 nl.

Drozdowski Bohdan — *Tajemniczy kajecik*. Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 22, 2 nl.

Gellnerowa Danuta — *Opowieści starej Sowy*. Ilustracje Ireny Kuczborskiej, Warszawa, „Nasza Księgarnia"; str. 29.

Hawthorne N. — *Mity greckie*. Spolszczyła M. J. Lutosławska. Ilustrował Józef Czerwiński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 192, 4 nl, 1 knl.

Kucharski Jan Edward — *Wawa i jej pan*. Ilustrował: Bogdan Zieleniec. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 20.

Legut Lucyna — *Świerszcze mają sklep z instrumentami*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960; str. 31, 1 nl.

Lofting Hugh — *Największa podróż doktora Dolittle*. Przełożyła Janina Mortkowiczowa. Ilustrował Zbigniew Lengren. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 212, 4 nl.

Ożogowska Hanna — *Chłopak na opak*. Ilustrował ręcznie Bohdan Butenko. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 217, 7 nl.

Pijanowski Lech — *Kosi-kosi łapci*. Ilustrował K. M. Sopoćko. Warszawa, „Nasza Księgarnia". 1960; str. 10.

Pogodin Radij — *Mali detektywi*. Przełożyła Wanda Grodzieńska. Ilustrował Mieczysław Kwacz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 135, 1 nl.

Porazińska Janina — *Smyku, smyku na patyku*. Ilustrowała E. Różańska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 102, 2 nl. 1 kln.

Przemyska Anna — *Grający kijek*. Ilustrowała Maryla Minkiewicz-Poreyko, Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 12.

Rzezacz Wacław — *Bajki*. Tłumaczyła Cecylia Dmochowska. Ilustrowała Elżbieta Krotkiewska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 108, 4 nl.

Wołkow K. — *Wenus gwiazda zaranna*. Spolszczył Tadeusz Twarogowski. Ilustrowała Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 465, 3 nl.

Twarogowski Tadeusz — *Pogromca piorunów*. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Ilustrował Mieczysław Kościelniak. Warszawa. „Nasza Księgarnia", 1960; str. 97, 3 nl.

Zdzitowiecka Hanna — *Kosmatek ze starej wierzby*. Ilustrowała Maria Mackiewicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 110, 2 nl.

Żółkiewska Wanda — *Trzy kostki cukru*. Ilustrowała Wanda Zawidzka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1960; str. 160, 4 nl, 1 kln.

HISTORIA SZTUKI

Tatarkiewicz Władysław — *Estetyka starożytna*. Wrocław — Kraków. Zakład im. Ossolińskich, 1960; t. I — str. 410, 2 nl, t. II — str. 364, 2 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Bidwell George — *U kolebki angielskiego realizmu*. Z oryginału angielskiego przetłumaczyła Anna Bidwell. Obwoluta, okładka i karta tytułowa: J. Cz. Bieniek. Warszawa, „Wiedza Powszechna", 1960, wydanie I; str. 5 nl.

MONOGRAFIE

Łoś Stanisław — *Rzym na rozdrożu*. Studium monograficzne o Katonie Starszym. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960; str. 256, 4 nl.

REPORTAŻE

Machejek Władysław — *Grzechy. Listy ze wsi*. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1960, str. 241, 3 nl.

RÓŻNE

Gąssowski Jerzy — *Ziemia mówi o Piastach*. Obwoluta, okładka, karta tytułowa: Krystyna Tarkowska-Gruszecka. Warszawa, „Wiedza Powszechna". 1960, wydanie I; str. 106, 2 nl.

Podkowiński Marian — *Na ostrzu noża*. Obwolutę projektował Wiesław Głażewski. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie, 1960; str. 172, 4 nl.

Szenic Stanisław — *Larum na traktach Warszawy*. Okładkę tytułową i przerywniki projektował Tadeusz Bogdański. Warszawa, Wydawnictwo MON, 1960; str. 330, 2 nl.

Zielone sztandary. Widowisko poetyckie w 4 odsłonach. Wybór i układ: Weronika Wilbik-Jagusztynowa, Jan Lis. Okładkę projektowała Hanna Balicka-Fribes. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1960, wydanie I; str. 106, 2 nl.

W poprzednim numerze:

Adam Ważyk: Epizod — Współczesna poezja angielska (przełożył *Jerzy S. Sito)* — *Dannie Abse:* Poezja angielska po roku 1939 (przełożył *Jerzy S. Sito)* — *Zbigniew Herbert:* Wspomnienia z Valois — *Korniej Czukowski:* Czechow (przełożyła *Irena Bajkowska).*

Książka miesiąca: *Aleksander Gieysztor:* „Polska Piastów".

Wśród książek: *Lesław M. Bartelski:* Lewe strony widoków — *Michał Głowiński:* Poezja refleksyjna — *Wojciech Natanson:* Podwójny eksperyment — *Jerzy Kwiatkowski:* Ad absurdum — *Stefania Podhorska-Okołów:* Nieznany książę Poniatowski — *Jan Wyka:* Reminiscencje z przerywnikami — *Zygmunt Greń:* W Babilonie za Ezechiela — *Henryk Bereza:* Najlepszy ze światów — *René Śliwowski:* „Rosja podziemna".

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Quinzaine française — *Zdzisław Najder:* Najnowsze publikacje estetyczne — *Andrzej Kijowski:* Scyta — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.

Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.–

Cena prenumeraty: kwartalnej – zł 30.–, półrocznej – zł 60.–, rocznej – zł 120.–.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty – przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 – Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" – Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia zpoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa, Zamówienie 7967/c z dnia 22.11.60.
Nakład 5050 egz. Druk ukończono w styczniu 1961 r. C-83.

Cena 10 zł

Jan Brzękowski — Nowe wiersze · Michał Choromański — Krzyżówka · Stanisław Czycz — And · Jarosław Iwaszkiewicz — Kochankowie z Marony · Roman Karst — Sztuka, parodia i diabeł · Leszek Kołakowski — Demon i płeć · Malcolm Lowry — Przez Kanał Panamski · Jean Jacques Mayoux — O Conradzie

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

037460 8